

新文化运动时期“音乐闯将”王光祈与西南地区民族音乐

谭勇　胥必海　孙晓丽　著

民族出版社

责任编辑：钟美珠
赵 朝
封面设计：晓玉工作室 XIAOYUGONGZUOSHI





定价：30.00元

新文化运动时期“音乐闯将”王光祈与西南地区民族音乐

谭勇　胥必海　孙晓丽　著

民族出版社

图书在版编目（CIP）数据

新文化运动时期“音乐闯将”王光祈与西南地区民族音乐/谭勇，胥必海，孙晓丽 著．—北京：民族出版社，2010.12

ISBN 978-7-105-11251-7

Ⅰ．①新…　Ⅱ．①谭…②胥…③孙…　Ⅲ．①王光祈（1892～1936）—民族音乐学—艺术评论②王光祈（1892～1936）—生平事迹　Ⅳ．①J605.2②K825.76

中国版本图书馆CIP数据核字（2010）第250776号

新文化运动时期“音乐闯将”王光祈与西南地区民族音乐

责任编辑：钟美珠　赵　朝
出版发行：民族出版社
社　　址：北京市和平里北街14号　邮编100013
电　　话：010-58130446（编辑室）
　　　　　010-64211734（发行部）
网　　址：http：//www.mzcbs.com
印　　刷：北京市迪鑫印刷厂
经　　销：各地新华书店
版　　次：2010年12月第1版　2010年12月北京第1次印刷
开　　本：880毫米×1230毫米　1/32
字　　数：304千字
印　　张：11.5
定　　价：30.00元
ISBN 978-7-105-11251-7/J·623（汉307）

该书如有印装质量问题，请与本社发行部联系退换

XINWENHUAYUNDONG SHIQI YINYUECHUANGJIANG

WANGGUANGQI YU XINANDIQU MINZUYINYUE

前　言

王光祈19世纪中国伟大的社会活动家和音乐学家，为我们留下了丰厚的音乐理论遗产，是我国近现代音乐学的开拓者和创始人。[①]

在灾难深重、风雨飘摇的中国历史上，他无论在文化运动、学生运动、社会改造活动，还是音乐史研究、比较音乐学、乐律学等领域都勇敢地冲锋陷阵，为后来者开辟了一条康庄大道，是“文化革命的闯将”，也是音乐研究领域的“音乐闯将”。他一生埋头苦研，遗留给我们许多宝贵的著作和译著，推进了新音乐运动的发展，是中国近现代音乐学的开拓者和创始人，是努力介绍西方音乐精华到中国，并运用西洋的方法整理中国传统音乐的先驱者，是中西文化交流的使者。作为中国近现代音乐学的开拓者和创始人，他的思想如一座永恒映照的灯塔给予了中国民族音乐，特别是先生故乡———西南地区民族音乐深远的影响。近百年来，国内外学者不仅给予先生高度评价，还对先生音乐思想、政治思想进行研究，在学术研究上虽已成果非常显著，仅论文就有近百篇，甚至还专门为先生举行了几届“王光祈学术讨论

---

① 敖昌群：《一笔丰硕的历史文化遗产——<王光祈文集>出版致辞》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

会”。但美中不足的是，这些研究仅限于为研究而研究，限于研究先生及其著述本身，没有将对先生思想的剖析与当代的实际音乐创作结合起来，用理论指导实际，为今天的民族音乐和民族音乐学发扬光大作参考。因此，笔者通过对先生政治思想及音乐思想的全面深入研究，将其与西南民族音乐相结合，找出近百年来西南民族音乐在发展演变过程中自觉或不自觉接受先生影响的痕迹，以期为以后民族音乐的发展和民族音乐学的研究提供借鉴。

本著共八章。

第一章《“少年中国”的漫漫求索路》不仅对王光祈先生生平进行详细梳理，对先生一生中有争议的几个问题进行探究，还对先生的政治思想、国乐思想、音乐史研究、乐律研究等主要思想进行梳理论证；第二章《王光祈对中国民族音乐学在西南地区发展中的影响》详细论述了东方比较音乐学的奠基者王光祈对中国民族音乐学在西南地区的影响；第三章《西南地区民族音乐素描》对西南地区各民族音乐进行简略介绍；第四章至第八章分别论述王光祈思想与西南地区民歌、说唱艺术、歌舞音乐、器乐、戏剧音乐的关系。对各章节的论述既博采众长，又融入了笔者的独立分析和见解。当然，对学术的研究犹如在田径场上的接力赛，只有批判地接纳和继承先进的方法、理论、思维才能做到不断的推陈出新，一门学科也才会绵延不断地获得使其焕发出蓬勃生命力的能量。

笔者感触颇深：王光祈作为19世纪杰出的音乐学家，他在音乐史研究上、乐律理论上、比较音乐学上以及国乐思想上的突出贡献，已成为我国音乐史上的宝贵财富；他“天下兴亡、匹夫有责”的高度责任感和殚精竭虑、奋斗不息、“敢为天下先”的创新精神，激励着后来者沿着其足迹不断前进。当然，由于王光祈先生的思想博大精深，对西南地区民族音乐的影响难以一一枚举，这些都为笔者的研究提出了更为困难和严峻的挑战。

由于笔者见拙识浅，研究上难免有片面或不当之处，敬请同辈中人指正。在这里，祝福对王光祈的研究更深入、更全面，祝福祖国民族音乐的百花园繁花似锦、落英满天。

谭 勇 胥必海 孙晓丽
2010 年夏于绥定府雅心苑

目　录



第一章 “少年中国”的漫漫求索路

从王光祈先生在《西洋音乐史纲要》中的观点可以知晓，王光祈是不大赞成在学术写作时，费太多笔墨浓墨重彩地记叙被研究者生平的。一则他认为这种研究，毫不费事所以学术价值不大；二则认为太费篇幅。他说：“本来，谈谈各大作家生平，讲讲各种音乐主义，在著者固可‘奋笔直书，不假思索’，在阅者亦可‘一气读完，不费脑力’。但如此轻而易举之事，实非国内读者所希望于我，亦非我所希望于国内读者！我们无论研究任何学问，均应以九牛二虎之力从事。”

笔者认为先生的观点稍稍有失偏颇。第一，研究被研究者生平很多时候并不如先生所想象的那样极容易、极简单；第二，详细叙述被研究者生平不仅可以使读者对其经历一目了然，避免从各种资料一鳞半爪、只言片语的记录中断章取义、以偏概全，还可以使研究者从被研究者的一生经历中系统辩证地分析其思想、行为产生和发展的原因。所以，在对王光祈先生的研究中，笔者没有遵循先生的主张，略去对其生平的研究，而是翻阅了大量有关先生的报道、书信、人物志，包括先生的作品，将先生生平按时间顺序进行详细地梳理，以探寻先生“少年中国”的漫漫求索路。

第一节　生平记览

王光祈（1892—1936 年），字润玙，又字若愚，四川温江人。中国著名社会活动家和音乐学家。

20 世纪初，中国社会发生了翻天覆地的变化：统治中国几千年的封建制度逐步瓦解；西方资产阶级启蒙思想不断传播；中国国内社会矛盾日趋激化。1919 年 5 月 4 日，在北京爆发了震惊全国的“五四”运动。在这场波澜壮阔的运动中，涌现了一大批思想进步、社会责任感强、积极寻求救国救民之路的知识分子。如李大钊、陈独秀、王光祈、周太玄、曾琦等，他们是当时中国的新生力量，王光祈正是其中一员。

早在 1917 年秋，王光祈等人就开始酝酿成立少年中国学会。1918 年 6 月 30 日，他即与李大钊、曾琦、雷眉生、周太玄、陈愚生、张梦九等发起并成立了“少年中国学会”筹备会，此筹备会公推王光祈起草“少年中国学会”规约。王光祈在《本会发起之旨趣及其经过情形》一文中阐述：“少年中国学会”是“中华民国青年活动之团体”，目标是创造“少年中国”。他说：“盖吾人所创造非十九世纪十八世纪之少年中国，亦非二十一世纪二十二世纪之少年中国，实为适合二十世纪思潮之少年中国。”王光祈提出学会的宗旨是：“一，振作少年精神；二，研究真实学问；三，发展社会事业；四，转移末世风气。”并大量写稿，“对反对封建复辟、介绍十月革命和社会主义思潮、宣传民主主义新思想新文化等方面起到了积极的作用。”①

① 胡郁青、丁晓红：《登昆仑之巅，吹黄钟之律——王光祈音乐思想探析》，载《音乐探索》，2001（4），3 页。

1919年5月4日，王光祈积极参与了在中国历史上具有重要历史意义的“五四”运动，并写了大量稿件高歌新文化运动精神。1919年7月1日，42名会员在北京召开“少年中国学会”成立大会，在大会上王光祈被一致推举为学会执行部主任，负责对内对外一切事务。他提议，将学会宗旨修改为：“本科学的精神，为社会的活动，创造‘少年中国’。”并根据其最初起草的《少年中国学会宣言》中“知改革社会之难而不可以徒托空言也，故首之以奋斗，继之以实践；知养成势力之需而不可以无术也，故持之以坚忍，而终之以俭朴”[①] 的思想，以“奋斗、实践、坚忍、俭朴”作为会员必须遵守的信条。1919年底，在蔡元培、陈独秀、李大钊、胡适等人的支持下，王光祈集合一批青年知识分子先后在北京、上海、武汉等地组织了“工读互助团”。大家共同生产、共同消费，以实现“人人做工，人人读书，各尽所能，各取所需”的崇高理想。

1920—1936年，王光祈旅居德国，在异国他乡的16年中，他始终胸怀祖国和人民的命运与前途，积极寻求救国之路。他认为要使中华民族凝聚、强大，其首要任务是建立民族性国乐。所以，他于1923年毅然改学音乐，在短短的十多年间，他不仅不遗余力地将西方先进音乐文化介绍到国内，还积极研究本民族音乐文化传统，写出了17本音乐专著和许多论文，提出“继承本民族音调、借鉴西洋作曲技法、融入民族独立自强精神”的国乐新主张。

综观王光祈先生的一生，他是一个富有传奇色彩的人物，在他身上表现了诸多不“谐和”的因素——性格上既富于幻想，但又选择了音乐理论研究这一脚踏实地的工作；学术研究上充实

① 蔡晓燕：《从社会活动家到音乐家的王光祈》，载《民国春秋》，2000（6），41页。

富有，生活上却贫瘠难耐；精神上崇奉空灵的"谐和世界"，他认为这是大同世界的最高境界，但又在新思想的感召下追逐时尚潮流；对祖国满怀眷恋之情，但又认为国民素质低下，人民尚待警醒。理想与现实的矛盾冲突铸成了王光祈特有的人格个性。但王光祈作为我国新文化运动的追随者，出国求学，追求理想与进步，并试图用音乐来教化人们几近麻木的心灵，来拯救中国，在当时的知识分子中，是具有一定的代表性的。[1] 其作为卓越的社会活动家和杰出的音乐学家对中国政治和音乐产生的影响是巨大而深远的。

一、家世概述

王光祈，1892 年 10 月 5 日出生于四川温江县城西郊小村（今温江区天府乡小河村）。

其高祖王宏信在清朝乾隆年间（1736—1795 年），由湖南迁至四川，定居温江，世代经商，犹精通铸锅业，家道殷实小康。

曾祖父王谦光习文，对中国古典文学很有造诣，在当地有一定的影响，是当地"诸生"。王谦光有一儿一女，其女嫁与华阳县举人赵熙光为妻；其子王再咸，即王光祈的祖父。

祖父王再咸，字泽山，天资聪颖，饱读诗书。于清咸丰二年（1852 年）乡试中举，后踌躇满志到京城参加礼部考试，经两次考试均未遂愿，名落孙山。于是失望之余愤然放弃应试，旅居北京，醉情诗酒。因其才华横溢，诗名远播（其诗文写得好，往往一挥而就），性格自由豪放、旷达无拘，很受当时京城名流追捧，成为京中"名士"，并被聘为八旗子弟的教师。许多后来有

① 参见胡郁青、丁晓红：《登昆仑之巅，吹黄钟之律——王光祈音乐思想探析》，载《音乐探索》，2001（4），6 页。

名之士皆拜其为师，如其后出任四川总督的赵尔巽、赵尔丰兄弟均出自其门下。生性喜欢谈论时事，犹喜兵法。正如民国十年（1921 年）的《温江县志》中所记那样：“隐然有用世之志。”王再咸深受中国历代知识分子特别是同为四川籍名士李白的影响，喜欢到处游历、结交朋友，感受各处风土民情，关注各地地势，很受当时社会名流的推崇，两江总督曾国藩、山东巡抚丁宝桢等都曾因慕其盛名，礼聘其为幕僚。1871 年，52 岁的王再咸病逝于北京，著有《泽山诗抄》二卷留与后世。

王光祈的父亲王展松，字茂生，又字梦生。与其父王再咸一样，也是自幼聪颖好学，饱读诗书，出言为论，落笔成文，曾考为本县秀才，并赴北京任职于清廷内阁。因为书生气太重不适官场生活，加之家中生意无人经营，遂返回温江经营祖上传下之锅厂。由于社会原因导致农村小商品经济的破产，加之不懂经营之道，锅厂不断亏损，终于难以为继不得不将锅厂以每年二十千文的低价出租给别人经营，自己出门另谋出路做点小本经营以维系家中生计。然贫病交加，不幸于 1892 年病逝于隆昌一旅舍。在他死后两个月王光祈才出生，故王光祈为遗腹子。

王光祈的母亲出生书香门第，知书识礼，具有一定的文化修养。

虽然家道中落、父亲早逝，王光祈自幼在母亲的教诲下，在私塾中学习中华古典文化，并学会了吹笙奏笛，表现对音乐的强烈兴趣和特有天赋。

二、四川生活

王光祈幼年丧父，在他出生时，家道中落，境况十分萧条。全家的资产加在一起不过值三百两银子，每年的固定收入也仅有二十几千文，这点微薄的收入，很难维系王光祈和母亲二人的生

活。王光祈母亲是一位非常勤劳、节俭和能吃苦耐劳的女性，虽孱弱多病但仍为别人浆洗缝补衣服、纺麻织布、砍柴挑水，含辛茹苦地使这个家勉强度日。

王光祈依靠母亲，孤儿寡母"茕茕孑立，形单影只"，加之家庭经济十分拮据，生活困难，很是凄凉。所以其童年生活是孤苦的。所幸他的母亲贤惠，不仅想方设法挣些小钱补贴家用，使王光祈的生活尽可能得到改善而且从王光祈牙牙学语起就对其进行教育，时时向其讲述其祖父王再咸和其父王茂生的事迹，期望他能继承家风，日后光宗耀祖，并教他识字念经。因此，王光祈具有深厚的中国古典文学功底，全仰赖其母从小的不悔教育。

王光祈与其祖父和父亲一样，天资聪慧，博闻强记，才思敏捷，往往过目不忘，并融会贯通，学以致用，具有过人的音乐天赋（无师自通学会吹笙弄箫）。他9岁前已跟母亲读完了《三字经》、《百家姓》、《千家诗》、《孝经》以及《唐诗三百首》等书，一次，其母随口出一上联"以天下为己任"，他脱口而对"视富贵如浮云"。家庭经济的困难，母亲的辛苦，使幼年的王光祈早早地懂事，自觉地与母亲一起挑起生活的重担。他不仅认真读书，还为了减轻家庭负担，几岁时就为邻居放牛。在温江山清水秀的田园中，童年王光祈一边放牛，一边或诵读诗书，或吹笙弄箫，于困苦的童年中享受这诗情画意之乐。

9岁时，母亲卖掉了一些家产（包括一所四合院瓦房和几亩林园），迁居县城西门外麻市街，并将王光祈送至距家不远的一所私塾读书。当时私塾的老师蒋春帆是一位很有学问、思想进步、推崇自由和变革的人，他常常向学生们渗透一些新思想，向学生讲述维新六君子的故事和当时国内的一些时政大事，在王光祈幼小的心灵中播下了进步的种子。蒋春帆老师特别喜欢王光祈，因为"有一次，蒋春帆老师出'观今鉴古'一联，命塾中年龄较大的学生对下联，不料王光祈竟出乎意外地要求也让他参

与，塾师感到很惊奇，同意让他试一试。当其他学生还在凝神构思的时候，他已经站起来用满堂童音高声对出‘除旧布新’的下联，塾师甚为满意。接着又出‘运筹国策’一联专门考验他，他又很快对以‘还我河山’。从这两次属对的联语中，已经看出了光祈童年所孕育的胸襟和抱负。蒋春帆老师后来对人说‘王光祈幼有大志，将来必定会成为一个有用的人才’。”①

母亲见王光祈读书进步很大，遂将其转到温江县城内一家私塾中就读，王光祈在这所私塾中读到 15 岁，直到遇其祖父之学生赵尔巽止。当时教授王光祈的塾师黄玉珊也是学识渊博、思想极有见地之人，王光祈跟随其学习的几年中备受其青睐，进步很快、获益颇多。

1907 年春，王光祈祖父王再咸的学生赵尔巽调任四川总督，为了报答师恩，赵尔巽到川后，即查访王再咸及家人情况。当他得知王再咸之子王展松早已去世，只有一对孤儿寡母仍在温江艰难生活后，当即为他们在成都的典当商铺中存入一千两白银，每年所得利息四十余两，全部交与王光祈和其母亲使用。在赵尔巽的资助下，15 岁的王光祈跟随母亲从乡下来到了成都，进入成都第一小学堂，在高年级继续其学业，从此开始了在成都的求学生涯。这所学校是当时四川名士胡雨岚所创办的，胡雨岚说：“政治不良，年轻人谋求改革是出于爱国之心。”在这所进步和开明的学校中，王光祈的学业和思想获得了很大的进步。

1908 年，王光祈小学毕业，以优异的成绩考入成都四川高等学堂分设中学堂丙班。这是一所在全川教学质量最高的中学，校长刘世志，是一位学识渊博、热心教育、提倡新学的汉学家，他秘密在学生中鼓吹“排满兴汉”、倡导学生阅读鼓吹改革、宣

---

① 戴尧天：《王光祈温江故乡生活志略》，见四川音乐学院 1984 年王光祈学术讨论会论文集：《王光祈研究论文集》，325 页，内部刊物，1985。

传推翻清朝的《新民丛刊》、《民报》、《神州日报》、《民呼报》，以及严复的《天演论》等，任教的许多教员如王铭新、杨沧白、刘豫波、王又新、朱青长、徐子林等都是当时川内名流。在这所学校中王光祈还结识了和他一样刻苦读书、关心时政、思想进步的同学郭沫若、周太玄、魏时珍、曾琦、李劼人、李璜等人，他们正值"书生意气、挥斥方遒"之时，"指点江山，激扬文字"的学习生活中，他们一起学习、思考、讨论，甚至到成都东郊沙河堡周太玄家"桃园结义"，相约生不能同一地，死后到同一地（王光祈后来在德国去世后，李劼人等人费尽周折将其安葬在这里）。在此期间，王光祈不仅接受了"四书"、"五经"、"唐宋八大家"等大量的传统文化的熏陶，还接受着新文化、新思想、新知识的影响。就是这个时期，为他终生坚持的民主爱国主义思想打下了基础。同时，他还与这些进步学生一道娱乐，他们每到周末，便相约在一起吹奏箫笛、紧锣密鼓、胡琴高腔，尽欢才散。同时，赵尔巽也非常关心王光祈，他不仅在生活上资助他们母子，还在学业上对王光祈严格要求，规定他每周写一篇文章送去，亲自为其批改。

1910 年，王光祈中学三年级时，在母亲的要求下与同乡女子罗次屿结为夫妻。罗女士是一位受过新旧两式教育，贤淑温柔、会刺绣、能操持家务的人，两人婚后感情很好。生有一男一女，可惜相继夭折。

1911 年，四川保路运动兴起，成都发生兵变，此时赵尔巽也已调离成都，由其弟赵尔丰担任四川总督，在兵变中赵尔巽为王家母子在当铺所存银两被抢劫一空，王家再度陷入了穷困潦倒的困境。可是天生开朗豪放的王光祈并没有消沉，不在乎个人和家庭的得与失，而是关注国家和人民的命运，以高昂的战斗热情，投入到保路运动中去，并参与罢课、演说、宣传新思想等活动。是年，辛亥革命胜利的消息传来，王光祈立刻就剪去了象征



清统治的辫子，表示对革命的坚决拥护。

1911年底，家庭经济收入完全断掉，王光祈的长子又不幸夭折，其母因承受不了这接二连三的打击，也于1912年撒手离世。王光祈强忍悲痛来到重庆，与曾琦、郭步内、宋小宋等在《民国新报》当了一名记者，想一展宏图，实现自己的理想与抱负。但辛亥革命失败后，政局混乱，难有作为，他极度苦闷，常常做诗消遣。曾作有清明词三十首。

1913年春，王光祈中学毕业，被生计所迫，他做了一家无聊报馆的主笔。由于不愿意随波逐流地鬼混，半年后，回到家乡。这段日子，王家生活全靠其妻罗氏刺绣和亲友周济，为了解决生活的困难，王光祈亲自操持家务，烧饭做菜，并到私塾教课。虽然过着十分清苦的日子，他还是勤于学习，认真钻研了中国古代经史和名家诗集，进一步了解和掌握中国古代文化。同时他还结交了一些学识渊博、思想进步的朋友，如何学章、赵君凯、彭云生、崔干臣等人。他们常常聚在一起，做诗吟对、纵谈国事，包括研读《天演论》等新书，讨论改造社会之道，深得同辈钦羡，“曾远侯在给许孟余的信中曾用这样的句子‘润玙旧相识，遣词潘陆美’来赞美王光祈。”①

“现实的生活促使王光祈充分认识到对于旧的社会‘必须彻底的打破现状，创造新路子’。同时也认识到要达到这一目的，就不能久留乡土，守株待兔。他十分向往其祖父王再咸当年遍历全国各地的壮游。”②

于是王光祈决定不再做井底之蛙，要走出故土，到外面闯

---

① 毕兴、韩立文：《王光祈生平大事及主要著述年表》，载《音乐探索》，1985(1)，10页。

② 戴尧天：《王光祈温江故乡生活志略》，见四川音乐学院1984年王光祈学术讨论会论文集：《王光祈研究论文集》，331页，内部刊物，1985。

荡。他曾对好友崔干臣说：“我必须要到外面去，再不能在温江待下去了。”1914年春，王光祈到时任庐州秘书兼文教科长的好友李劼人处筹措赴京旅费。春末，怀揣二百文和一部《杜工部集》的王光祈赴重庆，乘船东下，经夔门进京。至夔门时触景生情，写下了《夔州杂诗》六首，以抒怀咏志。诗中不仅书写了“两崖如壁立，一线漏青天”、“雷声才着壁，风已过趁门”的壮丽景色，还表达了自己“千载忧难已，深宵剑自鸣，直行终有路，何必计枯荣”的勇气和决心。

三、北京之行

1914年春，凭借对未来生活的憧憬和年轻人的勇气与毅力，几乎身无分文的王光祈怀揣一部《杜工部集》和舟中所写《夔州杂诗》六首，从重庆出发，辗转上海、青岛，最后来到了北京这个人才荟萃、风云际会的大都市，开始了他在北京的学习、生活、工作之旅。从此，开始积极接受新思想的影响，以炽热的爱国情怀，寻求改造中国之路。

在时任清史馆馆长赵尔巽的帮助下，他在清史馆里谋到一个书记员的职位，月薪八元。暂时安顿后，王光祈一面努力工作，一面刻苦学习，同时广交朋友。同时，在清史馆的工作使他对清末封建统治的落后腐朽、帝国主义列强瓜分中国的野心和祖国与人民的深重苦难有了更深刻的认识，为他在后来民族危亡之际翻译若干列强侵华史料做好了准备。

1914年秋，王光祈考入中国大学攻读法律，着重研究《国际公法》和《中西外交史》，课余仍在清史馆兼职，并由朋友周太玄推荐任《京华日报》编辑。还因李劼人的推荐担任《群报》（后改为《川报》）的驻京记者（每天向成都寄剪报一束，拍新闻电报几十字）。其间与主编《晨钟报》的李大钊相识，受李大

钊、陈独秀思想的影响，觉得自己“大大前进了一步”（后来成为陈独秀、李大钊创办的《每周评论》的主要撰稿人之一）。这段时间，国内政治风云巨变，袁世凯称帝、护国运动、张勋复辟、护法运动等。王光祈不仅积极参加北京反袁世凯称帝和反张勋复辟的斗争，而且写下了许多“又快又有力”的文章，反映中国现状，介绍西方启蒙思想，宣传新文化运动“民主、科学、人权、自由”等思想和民主革命的思想，激发和影响了一代国人尤其是中国青年的爱国救国热情。他在四川开展的反对袁世凯称帝和反张勋复辟的斗争中起到了重要的推动作用。

1917 年秋，正值国内军阀纷争激烈，国外帝国主义列强特别是日本侵略者觊觎我国之时，国家的危急、民族的危难促使还在大学求学的王光祈千方百计寻求革新救国的道路。

1918 年 5 月，段祺瑞政府不惜出卖国家主权换取私利，与日本秘密签订了《中日陆军共同防敌军事协定》，激起爱国学生的义愤，王光祈与好友常聚在一起谈论时局。他们感到再也无法容忍中国的现状，但是仅凭一腔热血是救不了国的。于是，他提出救国的长远办法，“应早日集结有志趣的青年同志，互相切磋，经过磨炼，成为各项专门人才，始足以救国建国各种实际问题之解决”，“必须由自己联合同辈，杀出一条道路，把这个古老腐朽、呻吟垂绝的被压迫、被剥削的国家改变为一个青春年少、独立富强的国家”。[①] 加之受“少年意大利”、“少年德意志”思想的影响，王光祈开始大量写稿介绍十月革命和社会主义思潮、反对封建复辟和宣传民主主义新思想与新文化。

1918 年 12 月 23 日，由李大钊、陈独秀、胡适等发起的《每周评论》在北京创刊。在我国反封建斗争的新时期，由思想斗争转为政治斗争之时，该刊和《新青年》一样成为“五四”

---

① 朱梦渊：《王光祈的少年中国梦》，载《人物》，2007（10），46 页。

运动时期反封建的重要阵地和斗争武器，王光祈作为主要撰稿人，发挥了很大的作用。

1919年5月4日，王光祈参与了在中国历史上具有重要历史意义的“五四”运动，作为“五四”运动的参与者和宣传鼓动者，他先后在《每周评论》上发表了《国际社会之改造》、《无职业的人不得干涉政治》、《国际革命》、《今日之梅特涅》、《兑现》、《无政府共产主义与国家社会主义》、《为青岛问题告协约国书》、《司法独立与教育独立》等文章，抨击第一次世界大战和“巴黎和会”后日本侵略我国山东的罪行，高歌新文化运动精神，热烈讴歌十月革命，明确指出中国面临国内革命和国际革命的任务，鼓动广大有识之士一起投身革命洪流之中。并满怀激情地把“五四”运动精神写成的稿件连夜寄回四川，使四川的青年得以感受轰轰烈烈的“五四”运动精神，从而看到前途和光明，为四川民主思想的成长和成都学生运动的开展起了很好的推动作用。李劼人曾在《追忆王光祈》一文中说：“北京（五四）运动之所以及时传到成都，青年们得以及时看到光明，就不能不归功于王光祈了。”

1919年7月1日，在北京召开“少年中国学会”成立大会，王光祈担任学会执行部主任，总理对内对外一切事务。他提议修改学会宗旨的思想，会员必须遵守的信条——“奋斗、实践、坚忍、俭朴”。在他主持“少年中国学会”会务期间，“发展了成都分会、南京分会，出版了许多刊物，其中《少年中国》和《少年世界》被认为是除《新青年》、《新潮》杂志外最有名的月刊。王光祈付出了艰苦的劳动，始终担任资料整理和编辑、排版、校印等工作，使它们在思想文化界产生了深远的影响”。[1]

---

① 蔡晓燕：《从社会活动家到音乐家的王光祈》，载《民国春秋》，2000（6），41页。

帮助和支持成都创办的《星期日》周报，成为四川宣传进步思想的重要刊物。

1919 年春，王光祈提出要建立一种“新生活”的主张，1919 年 12 月他发表《城市中的新生活》正式提出了“工读互助团”的概念。随后在蔡元培、陈独秀、李大钊、胡适等人的支持下，王光祈集合一批青年知识分子在北京成立了“工读互助团”。大家共同生产、共同消费，以实现“人人做工，人人读书，各尽所能，各取所需”的崇高理想。有了北京的样板，不少城市纷纷效仿。1920 年 1 月，谌志笃等人在天津发起成立工读印书社；2 月，恽代英等人在武汉发起成立武昌工学互助团；3 月，陈独秀、王光祈、左舜生、康白情、张国焘、刘清扬、毛泽东、彭璜、肖子暲等 26 人发起成立上海工读互助团。其后，由罗直方、沈斌、王季瑶、关泽三、侯泽民等人发起的四川工读互助组也成立了。虽然历史实践证明，这种不通过社会变革，只进行经济变革的乌托邦式的空想社会主义在中国是行不通的，但其思想也有许多可取之处。如工人要读书，知识分子要参加体力劳动等。在中国现代思想史上具有不可忽视的地位。

1918—1920 年出国前，是王光祈思想激进、才思敏捷之时，他怀着高昂的战斗激情，用热情洋溢的笔宣传新思想，除在《每周评论》发表了大量的文论外，他还在《新青年》上发表了《工作与人生》、《为什么不能实行工读互助主义》；在《晨报》与《晨报副刊》上发表了《我国应提出议和条件之次序》、《择业》、《学生与劳动》、《俄罗斯之研究》、《朝鲜革命与外蒙骚乱》、《什么是善》、《读梁乔山先生与某君论社会主义书》、《劳动者的权利》、《社会主义的派别》、《总解决与零碎解决》、《改革旧家庭的方法》、《城市中的新生活》；在《少年中国》与《少年中国学会会务报告》上发表了《本会发起之旨趣及其经过情形》、《少年中国之创造》、《讨论小组织问题》、《哭眉生》、

《少年中国学会之精神及其进行计划》、《团体生活》、《工读互助团》、《留别少年中国学会同人》、《去国辞》、《旅欧杂感》、《分工与互助》、《少年中国学会问题》、《我所知道的安斯坦》、《政治活动与社会活动》、《"社会的政治改革"与"社会的社会改革"》、《傅立叶的理想组织》、《我们的工作》、《我们应怎样运动》、《德意志青年运动》、《社会活动的真义》等文章。

1920年3月23日，北京工读互助团由于经济出现危机被迫解体。之后，王光祈一手创办的、融入他全部心血和希望的各地"工读互助团"陆续解体。

1920年4月1日，王光祈乘坐"保加来"号法国邮轮离开上海远赴异国他乡学习，他表示若学无所成，愿到"太平洋与鱼虾为伴"，以此表明决心，试图探索出一条救国救民之路。可是他哪曾料想，此次离开祖国，竟成永别。16年后，他病逝于异国他乡，有生之年再也无缘踏上祖国的土地。

四、旅居德国

1920年6月，王光祈经香港、南洋、印度、非洲，以上海《申报》、《时事新报》和北京《晨报》驻德特约记者的身份到达德国的法兰克福。他一面在法兰克福大学学习德文和政治经济学（早在1919年5月他在《致君左》一文中就表露"弟本来是研究外交的，因欲研究外交，故极留意世界大事；因留意世界大事，不知不觉地就中了社会主义的魔术了。但是要研究社会主义，非研究经济学不可"。所以，他此次出国决定学习政治经济学），一面通过撰写有关研究政治、经济的稿件寄回国内，获得微薄收入以维持生活，并以此考察德国社会经济的复兴，为中国的发展找借鉴。

1922年，王光祈来到了柏林，放弃经济学的研究，专攻音

乐史。他开始在柏林的一所音乐专科学校学习钢琴、小提琴和音乐理论，每星期 6 个小时，从不间断。他还“常与彼邦大学音乐教授及‘音乐学者’数人往还，受益不少”。

1922—1927 年，正如先生在《欧洲音乐进化论》中所提出的那样：“一面先行整理吾国古代音乐，一面辛勤采集民间流行谣乐，然后再利用西洋音乐科学方法，把它制成一种国乐。”① 王光祈当时在国外，前两步工作都无法进行，所以他用心尽力勤奋研究西洋音乐。认为“宜利用西洋科学方法，把他（中华民族音乐）整理培植出来，用以唤起我们中华民族的根本思想，完成我们的民族文化复兴运动。”②因此，他通过对西洋音乐文化艰苦卓绝的研究，写出了《德国人之音乐生活》、《欧洲音乐进化论》、《西洋音乐与诗歌》、《西洋音乐与戏剧》、《德国国民学校与唱歌》、《东西乐制之研究》、《各国国歌评述》、《音学》、《战后德国之经济》等著作，这些研究成果极大地填补了国内音乐领域中西洋音乐知识的空白。虽然他撰写了大量关于音乐的专著，但他并不以此为满足。正如他对好友魏时珍所言：“吾之志，在以乐为学，而不以乐为技。吾将遍究各国之音乐，考其擅变，审其异同。吾国先民音乐之素养，视各国为深。吾尤将发湮抉微，张皇幽渺，使吾国音乐亦得与欧洲各国，分占一席，一洗外人讥我为无耳民族之耻。”

1927 年 4 月，王光祈正式进入柏林大学音乐系深造，攻读音乐学，师从著名的霍恩博斯特尔、舍尔林、沃尔夫教授。为了提高音乐素养，他还跟随柏林乐器博物馆馆长萨斯特教授学习乐

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，358 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《致少年中国运动·序言》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·时政文化卷》，166 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

器学；为了掌握声学原理，掌握视唱练耳的基本知识，他跟随柏林国家医院耳科主任研究“耳朵、器官解剖之学”。同年 8 月，为了向西方介绍中国音乐，他身穿中国古服在法兰克福举行的“国际音乐展览会”上用七弦琴演奏。并在随后发表《中国音乐短史》一文，对中国音乐的律、调、乐器、乐队、诗乐、剧乐、器乐及音乐思想等作了系统的介绍，表露了对中国古代音乐文化成就的民族自豪感。

1928—1929 年，王光祈在国内新民主主义革命进行得如火如荼之际，没有单纯囿于音乐方面的研究，而是将更多的目光投入在国际政治和外交领域，翻译了 7 种外交史料。其中，《李鸿章游俄纪事》披露了中俄密约幕后的交易；《三国干涉还辽秘闻》揭露了列强瓜分中国的本意；《西藏外交文件》收录了从唐代至民国几百年来关于西藏的重要文献 13 篇，并对各种条约产生的原委和背景进行考察，清楚地梳理了关于西藏的问题；《库伦条约之始末》揭露了蒙古问题的真相；《拳乱笔记》更是对八国联军在镇压义和拳运动中累累罪行的揭露；《辛亥革命与列强态度》、《美国与满洲问题》更是还历史本来面目，帮助国人认清形势，了解事实真相。还撰写了《国际三大经济新战线》、《欧洲农业革命潮流》、《中国耕地数千年的统计》等文，试图探寻救国之道。同时，他还发表了大量的音乐文论：《论中国记谱法》、《吕利歌剧（阿尔美德）序曲研究》、《论蒂博的声音艺术的准确性及其在十九世纪音乐复兴运动中的意义》、《学说话与学唱歌》、《译谱之研究》、《翻译琴谱之研究》、《音乐与时代精神》、《德国成人教育》、《马丁、阿格里阿拉的德国音乐评论的研究》、《论卡齐耶的小提琴艺术》。其中《学说话与学唱歌》是中国近代音乐史上最早介绍意大利美声唱法的文章；《音乐与时代精神》将音乐融人整个时代背景之中去研究。还为《大英百科全书》撰写有关“中国音乐”的条目；为《意大利百科全书》

撰写有关音乐的条目。

1930年，王光祈完成了《西洋音乐史纲要》一书，这是一部运用当时盛行于西方的进化论观点向国人介绍西方音乐文化的状况和发展历程的著作。这种全面汲取西方学界研究成果的、系统阐述西方音乐历史的整体性著述，使人们能够系统地认识西洋音乐，在当时甚至是新中国成立后的几十年间，也是比较少见的。

1931年，王光祈完成了重要的著作《中国音乐史》，是中国几千年来首次将乐律理论进行规范和整理之著，其历史意义和学术价值是巨大的。同年8月下旬，由于长期辛勤研究、学习、写作，加之生活拮据、营养缺乏，至胃溃疡及贫血，呕吐晕昏，卧床不起，不得不赴柏林国立大学医院诊治，卧病该院四十余天。9月，国内“九一八”事变爆发后，他还卧病医院，心中无限悲愤。正如其在1932年1月写成的《战机尚未成熟》一文中感叹的那样“令余终日寝食难安”，并与病友讨论，预言第二次世界大战终不可免。

1932年，王光祈痛感强敌压境、国难当头，为了帮助国人抗战，作抵御侵略之参考，他决定编译一套《国防丛书》。4月，王光祈即完成《国防要览》一书。5月，完成《国防问题》、《一位德国奇人——捐款中国以征服欧洲》。7月，完成《经济战争与战争经济》一书。10月，由于王光祈在学术上的卓越贡献，引起德国学术界重视，波恩大学东方学院聘请其担任中国文学讲师。同时，他还在该校旁听席德迈尔教授的课程。

1933年2月，译完《国防与潜艇》和《近五十年来德国之汉学》，而此时，王光祈的身体状况每况愈下，长期头疼，只好一手按头，一手写作，还时常晕倒在图书馆。

1934年，他以《中国古代之歌剧》一文，获得了波恩大学博士学位，成为我国第一位音乐理论博士。也是我国近现代音乐史上在欧洲为祖国争得荣誉的第一位音乐家。此时他曾想回国，

由于经济紧迫，只好“仍愿多留欧洲数年以竟所学，为将来报效国人之道。盖弟研习音乐，现在使稍有门径，此时回国实是极大牺牲……”[①] 所以，这次回国之议搁浅。

1935 年，王光祈不顾身体状况，还是坚持学习和写作，翻译了《德国工役制度》一书，完成了《千百年间中国与西方的音乐关系》、《中国的道白戏剧和音乐戏剧》、《西洋歌剧指南》等文章和著作。

1935 年末，沈怡写信给王光祈，说如果他愿意回国，就把和几个老朋友凑的一笔钱汇给他作为旅费。但是此时的王光祈身体已经很糟糕，尚未等到好友的援助来临，就由于贫病交困而离开了这个深爱的世界。两个月之后，沈怡收到了批注着“收信人亡故”的退信。

由于长期的辛苦研究，加之营养不良，王光祈积劳成疾，于 1936 年 1 月 12 日突发脑溢血，44 岁的王光祈病逝于德国波恩。一代英才客死他乡，将自己的生命终结在异国的土地上，再也没机会活着回到他日夜思念、梦回萦绕的祖国。

五、英逝之后

王光祈逝世后，由朋友沈怡将其骨灰从德国运回上海，后在李劼人的努力下，1938 年由上海经香港运回成都，葬于成都东沙河堡李劼人的住宅“菱窝”对面（当年结义之处）。周太玄为其碑题字“温江王光祈先生之墓”。1983 年 10 月，经四川省政府、王光祈先生纪念委员会决定，将此碑迁至四川音乐学院，塑

---

① 王光祈：《致少年中国学会同志书》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集・时政文化卷》，503 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009 年。

铜像为后人瞻仰，并修碑亭护佑。至此，一代爱国音乐学家终于有了叶落归根的安息之地。

王光祈英年早逝的噩耗传至国内，上海、南京、成都等地为他举行了追悼会。徐悲鸿画了遗像，蔡元培为其作悼词，对他在音乐方面的成就作了高度评价，认为其“壮年去世”是“不幸之至”，是“全国的大损失”。①

王光祈先生逝世的消息传到温江后，温江县于1936年5月举行了大型追悼会，在《温江通讯》上发了王光祈追悼会专刊。1936年10月，温江县教育馆在修建乡贤祠时推选先生入祠奉祀，为温江三贤之一；1937年，温江县政府在温泉公园内为先生建祠；1938年，温江县政府应广大民众要求，将先生早年读过书的社学巷更名为“光祈巷”。

20世纪50年代初，毛泽东曾两次叮嘱陈毅回川代寻王光祈下落，陈毅向时任成都市副市长、先生生前好友李劼人询问，得知先生已逝的消息报告主席后，毛主席委托他再次探寻先生亲属的现状，后了解到先生已无亲属存世甚为叹息。

1982年，温江县筹备召开王光祈先生诞辰90周年纪念会；1983年，温江举行了以王光祈先生生平事迹为内容的爱国主义教育内容报告会；1984年6月，由中国音乐家协会、四川省政协、四川省音乐家协会、四川音乐学院和温江县政协等单位共同举办了“王光祈研究学术讨论会”；1986年，由温江政府和人民共同修建的“王光祈先生纪念馆”在先生的故乡温江山清水秀的温江公园落成，馆内不仅记述了先生光辉的一生历程，还典藏了许多先生当年手稿和照片，更有全国著名学者、诗人、名流怀念先生的书法、绘画作品几百幅。1992年9月，在成都举行了

① 蔡晓燕：《从社会活动家到音乐家的王光祈》，载《民国春秋》，2000（6），43页。

"王光祈诞辰 100 周年纪念会"。2002 年，温江举办了首届"光祈音乐节"；2009 年，在四川音乐学院举办了国内外学者和专家共同参加的"王光祈国际学术讨论会"。

为了发掘编刊王光祈的各种著述与史料、研究王光祈著作的价值、弘扬王光祈精神，四川音乐学院于 1984 在成都举行了纪念王光祈的专题学术研讨会，并编辑《王光祈研究论文集》一部、1992 和 2002 年在温江举行盛大王光祈诞辰纪念活动和学术研讨会。纪念活动和学术研究成果，分别收辑于《黄钟流韵集——纪念王光祈先生》一书（成都出版社，1993 年）和《纪念王光祈先生诞辰 110 周年》（载《温江文史》总第十三辑，2002 年）。

六、世人评述

1936 年 1 月 18 日，波恩大学东方学院院长、教授卡勒博士在德国波恩大学举行的王光祈追悼会上，高度赞扬："他努力介绍西方音乐的精华到中国去，并且运用西洋的方法去整理那至今还未有人碰过的材料；在这一方面，他可以算是第一个前驱者。"[①] 同时，波恩大学音乐学院院长、教授希德玛博士在唁词中也称："他把握住了西欧、特别是德国方面研究音乐的科学方法与途径，由此设法与他故乡的音乐与戏剧艺术相接近。这居然给他做到了；他是一位受有严格教育的音乐学家。"[②]

1936 年 2 月 18 日，上海《时事新报》上刊登了一篇题为《王光祈先生之哀耗》的文章，文章中说："于去年得有波恩大

---

① 李忠勇：《纪念真诚爱国、刻苦治学的王光祈先生——在王光祈先生百年诞辰纪念会上的讲话》，载《音乐探索》，1992（4），13 页。

② 同上书，14 页。

学博士学位，国人之以音乐史考得是学位者，王君实为第一人，其所提论文《昆曲研究》（即《论中国古典歌剧》），深为德国学术界所赞赏。”①

1936年3月15日，在南京“中央”大学音乐系召开的王光祈追悼会上，德国驻华大使致词说：“王博士不仅是一个学者，并且也是沟通中德文化的一个重要人物。”黄自也强调：“王君所著《中国音乐史》及对于普及音乐之努力，为最有不可磨灭之价值。”

蔡元培、徐悲鸿、田汉、肖友梅、李劼人等文化名人，不仅对其壮年辞世，表示十分惋惜和悲恸，还极力赞扬王光祈在音乐上的贡献。

人民音乐家冼星海于1941年发表的《现阶段中国新音乐运动的几个问题》一文中也提到：“我仍不能忘记一位埋头苦干死于柏林的中国音乐理论家王光祈，他遗下给我们许多宝贵的著作和翻译，推进了新音乐运动的发展。”②

1984年，在全国第一次研讨玉光祈的学术会议上，对他作出了历史的、宏观的、公正的评价：“现代中国音乐学的开拓者、奠基人”，“沟通中西音乐文化的第一个前驱者”。这些称号，王光祈是当之无愧的。

日本著名音乐学家岸边成雄对王光祈给予了这样的评价：“将中国音乐史研究提高到世界水平的，则是王光祈先生及他的《中国音乐史》。”③

原国务院副总理李岚清称：“王光祈是我国近现代音乐学的

---

① 李忠勇：《纪念真诚爱国、刻苦治学的王光祈先生——在王光祈先生百年诞辰纪念会上的讲话》，载《音乐探索》，1992（4），13页。

② 同上书。

③ 王云飞：《国乐的开创者王光祈》，载《文史月刊》，2009（3），17页。

开拓者和创始人。”①

原音乐家协会主席吕骥盛赞：“王光祈功在万世。”②

原中国艺术研究院音乐研究所所长黄翔鹏将王光祈誉为：“在音乐学领域中立下了第一块丰碑的人物。”③

几十年来，国内外学者对王光祈先生的肯定和赞扬不胜枚举，此处不再一一赘述。

笔者认真拜读了王光祈先生的所有著作，无时无刻不为他拳拳爱国之心和强烈的民族自豪感慨叹；无不为他为了祖国和人民不断探索和奋斗的满腔热忱而感动；无不为他穷困潦倒、艰难拮据的生活境况而伤怀；无不为他对国家和人民高度的历史责任感和天下兴亡、匹夫有责的伟大使命感而钦佩；无不为他崇高的人格力量所鼓舞。而最令感叹的是先生对于学术研究的勤奋执着和真知灼见。

纵观先生一生的研究和奋斗，无时无刻不是作为拓荒者艰难却由坚定地走在历史的进程中。音乐史研究、比较音乐学、乐律学等领域无不留下了先生拓荒者的足迹和艰难独行的背影：是他最早将西方音乐理论系统地介绍到中国；是他最早采用西方音乐理论体系和科学研究方法对中国的传统音乐进行整理和研究；是他最早将中国的传统音乐文化以西文形式介绍到西方国家；是他最早采用比较音乐学的研究方法来研究音乐……正是由于先生作为拓荒者的努力，今天我们后继之辈才有了榜样和方向，中国音乐文化才得以日新月异、灿烂辉煌。

先生虽然1920年以后一直在德国，没有参与国内实际的音

---

① 敖昌群：《一笔丰硕的历史文化遗产——<王光祈文集>出版致辞》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，2页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 同上书。

③ 同上书。

乐文化和音乐教育活动，但其在悉心研究中国传统音乐文化与西方音乐文化的基础上，构建了科学的“古今关系”和“中外关系”，提出了建立具有“中华民族特性”国乐，以复兴中华民族文化和弘扬中华民族精神的伟大构想。笔者认为，先生与新文化运动时期其他音乐巨匠如肖友梅、黄自、赵元任、刘天华等人共同扛起了民族音乐的大旗，是中国近代音乐文化发展历程中的一员“闯将”。

先生在新文化运动时期和旅德生涯中，无论在文化运动、学生运动、社会改造活动，还是音乐史研究、比较音乐学、乐律学等领域都勇敢地冲锋陷阵，为后来者开辟了一条康庄大道。所以，笔者认为先生不仅是“文化革命的闯将”，也是音乐研究领域的“闯将”。

先生诗句：“直行终有路，何必计枯荣。”[①] 正是先生高尚人格和爱国之心的真实写照，先生践行自己的诺言，将毕生的心血都献给了祖国的音乐学事业。

七、对王光祈研究的几个问题

在对王光祈的一生进行解读和研究的过程中，笔者深觉下面几个问题是影响人们认识和研究王光祈的关键问题，遂将其一一梳理。

（一）王光祈组织“工读互助团”的缘由

1919 年春，王光祈提出了建立一种“新生活”的主张。同年 12 月，他在《城市中的新生活》一文中正式提出了“工读互

① 王光祈：《夔州杂诗》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·时政文化卷》，520 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

助团”的概念。这是先生在民族独立、自由、民主等思想基础上，接受玛志尼的少年意大利，欧文、圣西门、傅立叶的空想社会主义，克鲁泡特金的互助论和无政府主义，托尔斯泰的泛劳动主义和武者小路的新村主义，陶渊明、老子世外桃源生活观等思想的影响下，链接中国古代政治文化观中的“大同”情结，试图改革旧的社会制度，建立新社会的一次社会实践。

在蔡元培、陈独秀、李大钊、胡适等人的支持下，王光祈集合一批青年知识分子在北京成立“工读互助团”。他们否定竞争，崇尚互助；否定政治活动，主张社会活动；否定暴力革命，主张依靠教育逐步改良，向往着一种废除私产、人人平等、半工半读乌托邦式的生活。大家共同生产、共同消费，以实现“人人做工，人人读书，各尽所能，各取所需”的崇高理想。

（二）王光祈出国留学的原因

1919 年年底，王光祈决定出国留学，分析其出国原因，大抵有以下三点。

1. 社会的丑恶和腐朽使他想与旧中国社会彻底“隔绝”

正如他在《旅欧杂感》中说：“中国社会是一个有传染病的社会，我们康健的青年加入此种社会中，久而久之我们亦是要受传染，既受传染之后，我们又去传染别人……一个人在旧社会里要不受传染，是一桩很不容易的事，所以我从前甚提倡与旧社会隔离的方法……我所想的隔离方法，第一便是结合同志，组织团体，互相保险……第二个隔离方法，便是离开中国社会，到外国去留学或工作。我不是说外国社会都是好的——真实坏处亦不少——亦不希望永久离开中国社会，不过我是希望在短期内应该设法到外国去换一换空气。因为我们自身终日居住在中国旧社会中，所谓入鲍鱼之肆，久而不闻其臭。若一到外国，看见外国社会的好处，便联想到中国社会的坏处；看见他国社会的堕落，便

联想到中国社会的特长；看见他国社会与中国社会的共同弱点，便想到人类的全体改造。总之外国的学术生活都可以作为我们的参考。”他还说：“别人出国的宗旨多系求学，我出国宗旨则兼求学与修养两种。”①

2. 求　学

因为王光祈任“少年中国学会”执行部主任后，一直忙于事务工作，全身心地投入学会的会务包括：发展会员、发行刊物、举办演讲等，无暇读书学习，觉得自己“忽忽半年，毫无建树，清夜思之，汗如雨下。加之一年来无暇读书，思想破产，直欲赴郊外放声痛哭一场。故特将执行部职务，交由副主任陈淯君代理。又得评议部诸君同意，允许兄弟出国。”② 他在1919年8月给魏时珍、宗白华的书信中也曾流露出国留学的意愿，他说：“我一年以来，做了许多不通的文章，说了许多无益的废话，真是后悔得很！我现在极希望寻一个读书机会，至少还要研究学问十年……北京这个地方，我是不愿住的了……”③ 在其发表于1920年2月的《留别少年中国学会同人》一文中，也强调，此次留学的目的有三：“一、联络世界各地华侨之优秀青年，二、筹办华盛顿通讯社，三、个人求学问题。”其实后来因为有会员黄仲苏去美国，遂将“筹办华盛顿通讯社”之事交与黄处理；梁绍文去新加坡留学也将“联络华侨之优秀青年”之事交与梁办理。由此可见，虽然出国的目的有三，但真正重要的是列在第三位的“个人求学问题”。

---

① 王光祈：《旅欧杂感》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·时政文化卷》，101页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《留别少年中国学会同人》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·时政文化卷》，90页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

③ 王光祈：《致时珍、白华书》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，62页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

3. 追求自由爱情

1919年年底，王光祈在北京与北京协和女子大学四川籍女青年吴若膺相识，并通过接触坠入爱河。王光祈深受“五四”新思想的影响，非常崇尚自由恋爱，他在《德国人之婚姻问题》一书中高歌“世间最快乐之事，盖无过于初恋，人生最得意之事，亦无过于初恋”[①]，而且他曾不止一次主张，男女间只要有爱情，可以不用一纸婚约或结婚仪式，亦可不需双方家人同意，即可义无反顾地开始夫妻生活。他这种恋爱观，在几十年后的今天都是极开放极大胆的。所以，当吴若膺计划出国时，她的意愿不仅点燃了王光祈的留学梦想，同时为了人生中灿烂的爱情，王光祈也毅然决定出国留学，双双共赴大洋彼岸开始美好生活。因费用不够（王光祈的费用系魏时珍资助，由于魏时珍实在没钱承担两个人的学费），王光祈决定自己先行出国，待安顿好后，吴若膺再跟去。

王光祈践行诺言，到德国后，把自己卖稿所得积蓄全部寄与吴若膺。哪知事事多变，吴若膺在去欧洲的船上，又结识了另一位青年才俊王浊清，在朝夕相处四十多天的旅程中，产生了感情，遂决定与之共赴巴黎，从此与王光祈诀别。

（三）王光祈为何选择留学德国

王光祈最先计划去美国成立“华盛顿通讯社”，但因经费紧张连船票钱都很难筹措（上海经南洋、印度、非洲至欧洲三等舱船票约银元200圆，欧洲至美洲又需100圆），更别说日后生活，更是无法解决，加之又患眼疾未获美国政府许可，所以赴美之议搁浅；后想该去法国（因为法国可以勤工俭学），但考虑法国已

① 王光祈：《德国人之婚姻问题》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·时政文化卷》，201页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

有周太玄、李璜、曾琦、李劼人等“少年中国学会”的会员，并且周太玄已任巴黎通讯社特约记者，不再需要记者，故放弃去法国的想法；最后经反复考虑决定去德国。

选择德国作为他的旅居地，是有深层原因的。其一，因为去德国费用相对较低，而且同窗好友魏时珍也同去，彼此方便照应（甚至王光祈此行船票钱都由魏时珍一并开销）。其二，当时王光祈已经与上海的《申报》、《时事新报》及北京的《晨报》达成协议，报社委托王光祈去德国做他们的特约记者，每年稿酬足够维持生计。其三，德国第一次世界大战战败国，在短时间内重建和复兴。王光祈认为“国内青年有志者，宜乘时来德，观其复兴纲要”，加之先生对德国社会民主党经营的魏玛共和国很感兴趣。他决定去实地考察，学习德人长处，以便为自己祖国的发展找到借鉴。其四，德国人对中国文化的高度认同：17 世纪时，莱布尼茨等大思想家就积极倡导中国文化。18 世纪后，孔孟哲学开始在德国广泛传播，德国著名思想家卢梭对中国哲学也非常重视和推崇，德国的名家魏兰、赫尔德尔和席勒等也对中国文化大力关注，特别是被德国人尊为“魏玛的孔夫子”的歌德在思想上与孔子的思想产生了许多共鸣，并对孔孟思想体系中的“礼教”、“道”、“节制”等大加赞赏。

这一切，使王光祈的爱国情结找到依靠和归宿。使其在感情上认同德国，在思想上与其高度共鸣，这是王光祈决定出国时毫不犹豫地选择德国最主要的原因。

（四）王光祈在德国改学音乐缘由

20 世纪初，军阀混战，帝国主义列强企图瓜分中国，辛亥革命失败为人们所唤起的希望逐渐落空，中国社会被一种强烈的危机感和悲观绝望情绪所充斥，如何找到一条途径重新唤起国人的民族性，改变现有的社会现状，成为中国进步青年不懈的追求。

王光祈在“工读互助团”和“少年中国学会”相继解体后，静下心来，反观中国近几十年的革命历史，认为：“近年国内一般有识之人，渐渐知道从政治方面去求中国社会的进步，是已经无望了，大都掉过头来，转向社会方面着手，因为社会是一切政治的本源，未有社会不良而政治能良的。”① 所以，他提倡社会改革，即社会活动，主要强调教育与实业，正如其在《学会之分子及事业》一文中宣传的那样：“学会社会事业者何？教育与实业是也。”而他在主张教育和文化活动中，则“偏重感情教育”，即重视能陶冶感情和培养民族精神的艺术。他在《欧洲音乐进化论·自序》中指出：“人类的精神作用，除理智外，尚有感情意志两种，极为重要，照现在国内文化运动趋势看来，将来中国人的思想，一个个都能比孔子孟子还要进步，但是讲起感情意志来，一个个都赶不上愚夫愚妇的安宁与坚决。”②自幼深受孔子礼乐观的影响的王光祈在《欧洲音乐进化论·自传》中自称“孔子的信徒”，认为“孔子学说，是全部筑于音乐之上”。③他看到音乐在教育民众、唤醒民众、团结民众上的特殊的作用，认为：“欲使中国人能自觉其为中华民族，则宜引音乐为前导。何则？盖中华民族者，系以音乐立国之民族也。”④

另外，先生从德国的成功和复兴中看到了音乐与诗歌在民族解放运动中的重要作用。他认为：“昔少年意大利之兴也，实由该国之人，既闻诗人但丁之歌，复睹古都罗马之美，乃油然而生其建国之念。此无他，意大利人能自觉其为意大利民族之故也。

---

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷》，352页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 同上书，353页。

③ 同上书，352页。

④ 王光祈：《东西乐制之研究》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷》，105页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

著者不揣愚昧，以为吾党若欲创造‘少年中国’，亦惟有先使中国人能自觉其为中华民族之一途也。欲使中国人能自觉其为中华民族，则宜以音乐为前导。何则？盖中华民族者，系以音乐立国之民族也……因此之故，慨然有志于中国音乐之业，盖亦犹昔日少年意大利党人之歌但丁之诗，状罗马之美而已。”①

31岁的王光祈像同辈人鲁迅、郭沫若为了救国救民改学文学一样，毅然决定改学音乐，他期望能通过学习和研究，创作出一种表现“中华特有民族精神的新国乐”。“这种国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上。”②他甚至还乐观地认为：“凡有了‘国乐’的民族，是永远不会亡的，因为民族衰废，我们可以凭着这个国乐使他奋兴起来；国家虽亡，我们亦可以凭着这个国乐使他复生转来。”③因此，他精神抖擞、壮怀激烈地在《东西乐制之研究》一书自序中写道：“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液重新沸腾。吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’灿然涌现于吾人之前，因此之数，慨然有志于音乐之业也。”④

（五）孔子的“礼乐观”对王光祈国乐思想的影响

1. 孔子的“礼乐观”

“礼乐”是中国传统的思想形式，“礼”是道德，“乐”是艺术，两者互相配合来组织社会，这是中国古代音乐伦理学中的

---

① 王光祈：《东西乐制之研究》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷》，105页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷》，358页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

③ 同上书，378页。

④ 王光祈：《东西方乐制之研究》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷》，105页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

一个重要创见。

“礼乐制”是一种中国奴隶社会特殊的音乐文化形态，是西周统治者为了维护自己的统治地位，制定的一整套完整、严格的君臣、上下、兄弟、尊卑、贵贱等礼仪制度，以区别人与人之间的关系，并用音乐作为规范这种制度的工具，制订了一整套与各个不同等级相符的音乐，什么样的等级享受什么样的音乐，绝不允许僭越和破坏。春秋时期，孔子作为极力维护正统阶级的代表人物，是严格遵守和捍卫这种“礼乐”制度的，《论语·八佾》中记载：“孔子谓季氏八佾舞于庭，是可忍也，孰不可忍也。”“周监于二代。郁郁乎文哉，吾从周。”①

可见其对西周礼乐制的认同和继承，同时，孔子又对正在礼崩乐坏的西周礼乐制进行了深刻的反思，在对其进行批判继承的基础上，重新提出“礼乐并举”的观点，表达其“礼乐复兴”的政治理想。他的“兴于诗，立于礼，成于乐”表达了其“推行君王遵循礼仪以为表率，以礼乐教化人民，以达到国家大治”的政治理想。同时，他又提出了一个“仁”的概念，认为“克己复礼为仁”，“人而不仁，如礼何？人而不仁，如乐何?”可见，其礼乐观的核心是“仁”，“礼”是表达“仁”的恰当形式。“礼”使人相互尊重，“仁”使人和谐流畅。他并没有将“乐”作为纯粹艺术种类，而是视其为为“礼”服务的一种工具，强调“礼乐”的美化、教化作用和政治性功能。

2. 孔子的“礼乐观”对王光祈思想的影响

自幼深受中国传统文化影响和对中国传统文化有着极深理解的民族音乐学家王光祈，自称是“孔子的信徒”②，他在著作中多

---

① 张燕婴译注：《论语》，北京，中华书局，2006。

② 王光祈：《论中国古典歌剧》，见《王光祈音乐论文选》，四川，王光祈研究学术讨论会筹备处，1984。

次提及孔子及其“礼乐”。他认为“孔子学说，是全部筑于音乐之上”[①]。所以，孔子的“礼乐”观——这种中国传统的道德观、艺术观贯穿于他整个音乐研究中，他在实践中自觉地继承和发展了孔子的“礼乐”观，并成为其忠实的践行者。当然，王光祈对孔子“礼乐”观的推崇并不是为了恢复周朝的“礼乐”制度，而是从“音乐救国”的角度来发扬民族音乐传统。孔子的“礼乐观”在他一生的社会实践和艺术创作中主要体现在以下几方面。

（1）强调音乐的社会功用

“在孔子的‘礼乐’思想中，‘礼’是约束人们行为的社会及道德规范，孔子亦视之为一种政治伦理思想，希图达到以礼安邦的目的。”[②]孔子的“礼乐”思想突出了音乐的社会功能。而自称“孔子信徒”的王光祈深受其影响，他的“音乐救国”思想与孔子的“礼乐”观一脉相承，片面强调音乐的社会功能，认为通过提倡音乐和音乐教育就可以拯救整个民族，改良整个社会。并以此为基础，促进整个国家的变革。

经历了辛亥革命失败的王光祈认为：单纯的暴力革命不能解决中国所面临的问题，而“工读互助团”和“少年中国学会”的分化瓦解更使王光祈对政治变革产生了怀疑，他进而寻求一种有别于暴力革命和政治革命的救国之路。他转向了社会运动，认为建立新的社会，需要受教育的人，而音乐教育和审美教育又是整个教育中最重要的部分。寄希望于通过音乐的复兴带来民族文化的复兴，从而“振兴中华”。正是这样，王光祈走上了研究音乐之路，找到了他认为振兴民族的最好的方式——“音乐救

---

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，378页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 林大雄：《王光祈的“新儒家”音乐思想初探》，载《音乐探索》，1993（1），16页。

国”，提出了“礼乐复兴”的观点，即创造具有民族性的“国乐”。他以孔子的“礼乐”思想为主体，兼容西方先进的音乐思想，希望用音乐来唤起民众，实现其“少年中国”的理想。认为：“‘礼乐’不兴，则中国必亡。”将“礼乐”当成了可以“立国兴邦”的重要工具。提出“欲使中国人能自觉其为中华民族，则宜以音乐为前导。何则？盖中华民族者，系以音乐立国之民族也。”① 他还指出音乐的根本任务在于“将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上。”“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，重新沸腾。吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’，灿然涌现于吾人之前。因此之故，慨然有志于音乐之业。”

王光祈虽然过于夸大了音乐的社会作用，但其满腔的爱国热情和积极投身音乐理论研究的献身精神鼓舞人心，特别是其在音乐理论研究领域取得的巨大成就，更成为中华民族艺术宝库中取之不尽、用之不竭的宝贵财富。

（2）“中华民族性”的宣扬

孔子的“礼乐”观将中华民族的精神，即“中华民族性”定义于“己所不欲，勿施于人”，主张以爱人之心来治理国家即“仁”，提倡“恕”，“推己及人之谓恕”，“夫仁者，己欲立而立人；己欲达而达人。”②其所主张的人道主义和秩序精神是中国古代社会政治思想的精华。换言之，孔子道德思想的基本精神，就是提倡人与人之间要互相关怀、友爱、谅解、亲善和帮助。

王光祈深受孔子思想的影响，他在《德国人之音乐生活》一书中将“中华民族性”定义为：“爱和平、善礼让、重情谊、轻名利，是也。”“孔子学说何所凭乎，曰凭于礼乐”，“吾中华

① 王光祈：《东西乐制之研究》，上海，中华书局，1926。

② 张燕婴译注：《论语》，北京，中华书局，2006。

民族之精神，系基于礼乐。”[①]并自称其来自于孔子的“礼乐观”。“吾国孔子学说，完全建筑在礼乐之上，所谓六艺亦以礼乐二字冠首，吾人由此以养成今日中华民族之‘民族性’。”[②]

他认为孔子的“礼乐观”与中华民族的传统精神有着密切的关系，所以“欲借此以唤醒‘中华民族本性’，为抵抗外国文化侵略之工具”。这种“中华民族性”的思想体现在其音乐理论研究领域中即为“民族性国乐”，而这种“民族性国乐”所要发扬和体现的正是合符“礼乐”规范的中华民族情感和中华民族美德。而其中的“爱国主义精神”是表现其“中华民族性”的主要精神，是贯穿其所有研究创作和整个人生最突出的精神。他所有的音乐理论研究甚至他改学音乐都是为了更好的“爱国”。王光祈对各国国歌的评述是为了创作出“激动民族感情，促进国民意识”的中国人自己的国歌;[③] 著《德国人之音乐生活》是为了“吾国之学生在此习之……扫除中国下等游戏，代以高尚娱乐……”著《欧洲音乐进化论》的目的是“希望中国将来产生一种可以代表‘中华民族性’的国乐。”包括“国防丛书”的编撰、三大乐系的划分、外交史的学习等，都是其爱国思想在创作中的体现。

（3）“谐和”思想的传承

在《论语》中有子说：“礼之用，和为贵。先王之道，斯为美。小大由之，有所不行。知和而和，不以礼节之，亦不可行也。”[④] 这句话的意思是：礼的应用，以和谐为贵。古代君主的治国方法，可宝贵的地方就在这里。但不论大事小事只顾按和谐的办法去做，有的时候就行不通。（这是因为）为和谐而和谐，

---

① 王光祈：《德国人之音乐生活》，载《少年中国》，1923年第四卷，8～9期。

② 同上书。

③ 王光祈：《各国国歌之评述》，上海，中华书局，1926。

④ 《论语》，北京，中华书局，2006。

不以礼来节制和谐，也是不可行的。即凡是都要讲和谐，但和谐要受到礼的约束。虽然这句话是有子说的，但他作为孔子的得意弟子，我们有理由认为其所表达的正是孔子的观点。子曰：“中庸之为德也，其至矣乎！民鲜久矣。”这句话的意思是：中庸作为一种道德，该是最高的了吧！人们缺少这种道德已经为时很久了。中庸是孔子和儒家极为提倡的一种道德观念，“中”即不偏不倚，“庸”即平常，中庸就是不偏不倚的平常道理，是一种折中调和的思想。这种思想虽然否定了对立面的相互斗争与转化，具有一定的局限性，但其与有子的“礼之用”相结合在漫长的历史进程中，对阶级矛盾调和，特别对维护中华民族几千年的统一和稳定起到了很大的作用。

王光祈“礼乐”思想中的核心“谐和”与孔子和有子的思想是一脉相承的，他将孔子的“谐和”思想做了有益的延展，特别是他提出的“与自然谐和”观点，更是具有科学性和前瞻性。他在《东西乐制之研究·自序》中说：“中国人数千年来，皆生活于孔子学说之下，而孔子学说又以音乐为基础。”“音乐要素是‘谐和’，孔子欲以谐和之义。灌入国民生活。使其自己对于自己，谐和（按：即身心相安之意），其次对于其他人类，谐和，再其次对于自然，谐和。”[①]“音乐自身既含有谐和作用，于是听乐的人，也立时受到它的影响，与他互相谐和起来。”[②]虽然他的“谐和”思想受孔子的“谐和”思想的影响，但它们核心内涵是截然不同的，孔子“谐和”思想的核心内涵是“仁”，即“爱人”，一种表达等级尊卑关系的“礼”规范约束着“乐”，而王光祈在《德国人之音乐生活》中对谐和思想的内容是这样阐述的：“礼也者……所以指导吾人外面之行动者也

① 王光祈：《东西乐制之研究》，上海，中华书局，1926。
② 王光祈：《欧洲音乐进化论》，上海，中华书局，1924。

……乐也者……所以调谐吾人内心之生活者也。”[①]同时，他在《欧洲音乐进化论》中指出：“内心谐和的生活，好比一种音调，外面合理行为，好比一种节奏……假如一种礼法，他的规定不合我们内心谐和生活的要求，那么，这种礼法就是不近人情，我们直可以掉头不顾。”[②] 由此可以看出，王光祈的“谐和”思想的核心是“乐”，“礼”只是“乐”的附属品。这正是王光祈在对中华民族传统思想和审美意识进行继承和发扬时既有取舍又有改造的伟大创举。

王光祈的这种“谐和”思想，不仅反映在音乐研究上，还表现在其政治见解中。他在《欧洲音乐进化论》一书中曾鲜明的指出：“先将所有抱有‘谐和态度’的国人联络起来……再向一部分不谐和的国人，要求他们与我们合作，倘若他们始终不愿与我们谐和，那么，我们为保持大多数的谐和起见，亦只好把他们铲去。”结合他此后对待帝国主义侵略者的态度，我们有充分的理由相信，王光祈的音乐思想已脱离了孔子为代表的儒学思想范畴，自觉地汇入到了新民主主义运动的浪潮中。

当前，我国提倡的建设社会主义和谐社会也是在传承中华传统文化中“为政仁和、为人谦和、民风纯和、家庭和睦”的精髓思想后，经过高度提炼和科学拓展，提出的包括“民主法治、公平正义、诚信友爱、充满活力、安定有序、人与自然和谐相处”六个方面的要求，从这里我们可以探究到这一“和谐社会”理论的思想基础和发展历程。

3. 王光祈思想的局限性

虽然王光祈的国乐思想在传承孔子的“礼乐观”时，对孔子的思想难能可贵的作了许多有价值的改造或扬弃，其音乐进化

① 王光祈：《德国人之音乐生活》，载《少年中国》，1923年第四卷第8~9期。
② 王光祈：《欧洲音乐进化论》，上海，中华书局，1924。

论的内在精神就是一种创造精神。如其将“礼乐”中君臣父子尊卑贵贱严格的等级“礼”制加以扬弃，认为“这种礼法就是不近人情，我们直可以掉头不顾”；[①]王光祈不同于孔子“礼乐”中对“‘乐’用来维护社会统治的工具”的定位，虽然也强调音乐的社会功能，同时也强调音乐艺术的审美怡情作用，认为“音乐之中含有‘美感’。能使人态度娴雅，深思清爽，去野入文，怡然自得，以领略有生之乐。”[②] 虽然深受孔子“礼乐观”的影响，但他没有宣扬“闭关复古，盲目排外”，而是积极地学习和吸取西洋音乐特别是欧洲音乐的先进成果，“洋为中用”大大地超过了他同时代人在音乐理论研究方面的贡献，对后世的研究起着导向作用。

由于王光祈所处环境和时代的特殊性和复杂性，他的国乐思想还存在许多局限性，并制约了其思想的纵深发展。主要表现在以下三方面。

第一，在当时社会和阶级矛盾突出、各种思潮涌现之时，王光祈过分夸大了音乐的社会功能，他所提出的“唤醒民族改良社会之道”，想通过空想社会主义的改良活动来代替社会变革，企图通过改变人心来达到改造社会的目的。但经过历史证明这条道路是行不通的，其“音乐救国论”也是一种唯心的音乐观。其民主爱国思想和对民族精神与美德的推崇和追求却在当时和对后世起到了一定的鼓舞作用。

第二，他的局限性表现在社会政治思想上即为空想社会主义，主张以“谐和”态度来软化“征服态度”，宣扬“彼以耶

---

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，378 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《东西乐制之研究》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（下）》，103 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

来，我以孔对；彼尚强权，我讲仁义。请君看将来，将来谁胜利?”[①] 企图以社会文化改革来代替政治改革，如其“少年中国学会”的建立和具有乌托邦性质的“工读互助组”的组织，都是其空想社会主义的具体体现。

第三，王光祈对音乐与社会关系的认识存在缺陷和偏差，他在强调“音乐是人类生活的表现”的同时，忽视了音乐家通过头脑来反映社会生活时会受到不同世界观、人生观的制约。而单纯的从社会学的角度探讨音乐现象，甚至从宗教进化中的“多神——一神—无神”，简单地推理出音乐会从“多调式—少调式—无调式”的错误理论。

从孔子“礼乐”观对王光祈国乐思想的影响可以看出，深受中国古典文化熏陶的王光祈，在他的国乐思想中许多观点是自觉地接受了孔子“礼乐观”的影响，他的“强调音乐的社会功用、‘中华民族性’的宣扬、‘谐和’思想的传承”的观点都能在孔子的“礼乐”思想中找到源头，而且其中的许多思想如“爱和平、善礼让、重情谊、轻名利”、“谐和”等，在今天的“和谐社会”构建中也具有积极的意义。最可贵的是王光祈在对孔子“礼乐”思想进行继承时，不是一味的完全照搬，而是批判的、创造性的加以继承和发展，有助于我们今天振兴民族音乐和促进社会主义精神文明建设。同时，这也正是我们今天研究王光祈思想的魅力和意义所在。

---

① 王光祈:《少年中国歌》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府:《王光祈文集·音乐卷（下)》，223页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

第二节　思想探窥

生活在中国历史上中西文化大碰撞的新文化运动时期的我国近代杰出社会活动家、音乐学家王光祈，他的思想复杂而深刻。既接受中西文化交流的影响，又深受中国跨入近代社会之际古今不同文化传统的相互撞击所带来的影响；既主张建立一个有生气的“少年中国”，又缺乏对当时中国局势的全面了解和准确判断，导致其远离马克思列宁等所指明的无产阶级革命道路，具有空想社会主义之嫌；既受西方资产阶级民主、自由思潮的影响，极力推进新文化运动，又否定一切政治活动与社会革命；既积极介绍西方音乐文化的相关知识，主张“洋为中用”，又提倡整理中华民族传统音乐，借鉴民族民间音乐元素；既推崇孔子的“礼乐”思想和自称孔子的门徒，又极力宣扬“五四”新文化精神。因此之故，一直以来，对王光祈这一伟大历史人物的评价，国内外学术界争论很大，除了对其是一位“伟大的爱国主义者和杰出的音乐学家”的评价得到共识外，对于其政治思想的研究，很难达成共识。部分学者因其信仰空想社会主义就认为其是空想社会主义者，因其主张对社会逐步改良就认为其是资产阶级改良主义者。对于历史人物的研究和评价，应该用历史唯物主义的眼光，发展而辩证地加以评价。加之王光祈思想活跃、广吸并收，并随各时期的不同而变化，表现出其复杂性的一面。

一、政治思想

王光祈生活的时代正是中国社会战火四起、风雨飘摇、遍地烽烟、戎马倥偬的年代，正是国家和民族灾难深重、濒临危亡的

时刻。因此，他政治思想的核心便是矢志不渝的强烈的爱国主义精神。

1919年，王光祈在《留别少年中国学会同人》一文中，清醒地写道：“因为我们国弱，并我们人格亦为外人所轻视，则无论如何必与之力争，非至争得平等地位，虽因此牺牲身命，亦在所不辞。”①

（一）政治思想历程

他早期肯定和欢迎俄国十月革命，信仰共产主义，在1919年《致君左》中说：“因留意世界大事，不知不觉地就中了社会主义的魔术了。”②正是因为其想研究社会主义，才致力于政治经济学的研究。但是他又从反对一切强权的角度认为，列宁等人所奉行的是马克思所提倡的国家社会主义，这种社会主义采用集产制度，国家权力甚大，对个人的自由有妨碍，所以王光祈对这种社会主义持怀疑和反对态度。他所极力主张的是：“一、现在的经济组织，非推翻不可；二、现在社会上的一切虚伪和束缚，非从根本铲除不可；三、将来的组织，是宜在个人自由主义之下，为一种互助的、进步的、自由的、快乐的结合；四、我是一个极愿从事世界革命的人，因为现在世界是一种阻碍进化的世界，非把他改造不可；五、这种主张如果没有名词，就叫他为中国式……主义。”③

这个时期的王光祈还接受了玛志尼的少年意大利思想，欧文、圣西门、傅立叶的空想社会主义思想，克鲁泡特金的互助论

---

① 王光祈：《留别少年中国学会同人》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·时政文化卷》，91页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《致君左》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·时政文化卷》，174页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

③ 同上书。

思想，托尔斯泰的泛劳动主义和武者小路的新村主义思想，加上从小深受中国古典文化熏陶的他被中国古代政治文化观中“大同”情结以及陶渊明、老子世外桃源生活观所影响。于1919年迈出了他企图改革旧的社会制度，建立新社会有影响力的一步——在蔡元培、陈独秀、李大钊、胡适等人的支持下，集合一批青年知识分子在北京成立了“工读互助团”。大家共同生产、共同消费，以实现“人人作工，人人读书，各尽所能，各取所需”的崇高理想。虽然事实证明，这种不通过社会变革，只进行经济变革的乌托邦式的空想社会主义是行不通的，但其思想也有许多可取之处。如工人要读书，知识分子要参加体力劳动等。是日后中国推行的各种工人夜校和业余学校、学生的实践等思想的圭臬，在中国现代思想史上具有不可忽视的地位。

旅居德国期间，王光祈推崇社会民主党的思想。一直标榜只从事社会活动，不从事政治活动的王光祈，热情赞扬德国社会民主党的领袖爱伯特是一位伟大的政治家。后来，他接触到法国空想社会主义者傅立叶的思想，主张通过宣传和教育，消灭脑力劳动和体力劳动的对立以及城市和乡村的对立，建立一种“互助组织”，以由小到大，由点及面，逐步改良整个社会。

1923年，王光祈在受梁启超、孙中山等人经历的影响后，接受资产阶级改良主义思想，认为政治改革毫无出路，不如每个人在自己的岗位上，一点一滴做工作，长此以往，整个社会的改变也指日可待。

（二）爱国主义精神

王光祈强烈的爱国主义精神不仅表现在炽热的爱国热情和激昂的爱国感情，更可贵的是具有高度的历史使命感和中国人“天下兴亡、匹夫有责”的精神传统。正是有了满怀的强烈爱国主义感情促使其一生都殚精竭虑寻找救国强国途径。

他的救国之路表现在音乐救国和社会活动救国两个方面，对祖国无限的热爱是他孜孜不倦地投身社会活动和音乐研究的根本动力。

1. 在音乐救国方面

1923年，他认识到创造一种表现中华民族特有“民族性”国乐，对于宣传和号召整个中华民族，使他们的精神和思想团结一起、慨然向上有着巨大作用后，便毅然改学音乐。他认为要提高民族素质，培养人民的民族精神，“必须基于民族感情之文学艺术，或基于情智各半之哲学思想。”“吾人欲扫除中国下等游戏，代以高尚娱乐，廓清残杀阴气，化为和平祥气，唤起将死民族，与以活泼生气，促醒相仇世界，为于大同幸福，舍音乐其莫由。吾所日夜梦想之‘少年中国’能否实现，吾将以是卜之。”①

通过十多年的不懈努力，王光祈在德国翻译和撰写了许多关于西方音乐的论著，如《德国人的音乐生活》、《德国音乐教育》、《欧洲音乐进化论》、《西洋音乐与诗歌》、《西洋音乐与戏剧》、《德国国民学校与唱歌》、《西洋乐器提要》、《西洋制谱学提要》、《音学》、《对谱音乐》、《西洋名曲解说》和《西洋音乐史纲要》等。这些重点介绍欧洲音乐学、欧洲先进音乐技术及理论的文献，是为了让“国人利用西方先进的技术，不必样样自己创造”。②

他致力于我国音乐和东方民族音乐的深入整理和研究，所完成的论著如《东西乐制之研究》、《中国乐制发微》、《中西音乐之异同》、《东方民族之音乐》、《翻译琴谱之研究》、《中国诗词

---

① 李嘉、刘潇敏：《王光祈音乐救国思想渊源探析》，载《成都大学学报》（社会科学版），2009（1），30页。

② 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，378页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

曲之轻重律》、《中国音乐史》等，目的是为了弘扬中华传统音乐文化，并将其介绍到西方，使中国的国乐“跻身国际乐界而无愧”。

2. 在社会活动救国方面

早在1911年，王光祈就受到新思潮的影响，毫不犹豫地参加了反抗帝国主义掠夺中国铁路主权的“四川保路运动”。

1912年，辛亥革命的消息传入四川后，为了表达对封建反动统治的反抗和对革命的无条件拥护的决心，王光祈立即剪掉了象征清朝统治的发辫。

“五四”时期，王光祈更是以天下为己任，为了挽救祖国的危亡，积极投身社会活动，提出了各种改造中国社会的途径和方案，开创了如“少年中国学会”、“工读互助团”等进步团体，并担任各种进步报刊的编辑，做出了许多推进新文化运动持续发展的有益事业。虽然由于各种原因，导致这些活动最终分裂和失败，但王光祈在这期间通过所办刊物和撰写文稿以及发展和介绍会员等活动，宣传和传播了推翻封建统治、反对外国列强入侵、改革中国旧社会的新文化和新思想，对“五四”运动的产生起到了推进作用。

1920年10月，王光祈目睹当时留学德国的部分学生饱食终日、无所用心的现象，很是痛惜和愤慨，随即于1920年12月10日在上海《申报》上发表了题为《留德学生之近况》一文。在文中对留德学生的腐朽颓废生活进行了无情地揭露，期望通过这篇文章，促使他们自我反省，以改正缺点，认真完成学习，将来为国家所用。哪知，这些学生不仅不自觉惭愧，反而请律师警告王光祈，说他报道失实，要求其赔礼道歉。铮铮傲骨的王光祈毫不畏惧，对其针锋相对，严肃地指出这些学生的错误，并深情地勉励他们及时觉悟，努力学习，成为国家有用之才。

1928—1929年，正是国内新民主主义革命如火如荼之际，

先生没有单纯囿于音乐方面的研究，而是将更多的目光投入到国际政治和外交领域，翻译了7种外交史料。其中，《李鸿章游俄纪事》披露了中俄密约幕后的交易；《三国干涉还辽秘闻》揭露了列强瓜分中国的本意；《西藏外交文件》收录了从唐代至民国几百年来关于西藏的重要文献13篇，并对各种条约产生的原委和背景进行考察，清楚地梳理了关于西藏的各种问题；《库伦条约之始末》揭露了蒙古问题的真相；《拳乱笔记》更是对八国联军在镇压义和拳运动中累累罪行的揭露；《辛亥革命与列强态度》、《美国与满洲问题》更是还历史本来面目，帮助国人认清形势，了解事实真相。此外，他还撰写了《国际三大经济新战线》、《欧洲农业革命潮流》、《中国耕地数千年的统计》等文，试图从中探寻救国之道，体现了王光祈时刻关注民族的命运和心系祖国安危的游子之情。

1931年，“九一八”事变后，王光祈痛感强敌压境、国难当头，为了帮助国人抗战，作抵御侵略之参考，他决定编译一套“国防丛书”。随后陆续完成了《空防要览》、《国防问题》、《一位德国奇人——捐款中国以征服欧洲》、《国防与潜艇》、《经济战争与战争经济》、《德英法战时税收》等书。他还曾草拟《团练国防军》一文，主要提出怎样能够将军队的作用发挥到最大，以兼顾内忧外患的问题。

1934年，王光祈听闻一位日本教授将在波恩大学作《满洲国与德国》的反动报告后，非常愤怒。为了维护中华民族的尊严和荣誉，他立即召集一批留学青年与波恩大学校方交涉，以抗议这次活动。后来抗议无效，王光祈也极力争取机会，在报告会之前亲自宣读了自己书写的《中国学生抗议书》，表达对侵略者本质的揭露和斥责。

总之，纵观王光祈的一生，无论其从事社会活动、为人处事，还是其治学，其思想主线都具有炽热的爱国主义精神；无论

其作为学生、记者、学者还是讲师，他对自己最根本的定位是爱国主义者；他参加一切活动的目的是为了改革社会、振兴中华。他参加社会活动是为了救国；撰写各种政论、通讯、专论是为了救国；研究军事、外交是为了救国；从事音乐研究的目的也是想从创造“民族性国乐”来拯救中国，复兴中华民族。

（三）“少年中国”理想

被誉为“少年中国之先驱”的“少年中国学会”的组织者和发起人王光祈始终坚守和毕生追求的政治理想是“少年中国”。

王光祈早年认为国家的强弱，全在于外交的能力，于是决心研究外交史料。在研究外交史料时，接触到了玛志尼的“少年意大利”思想。从玛志尼创立“少年意大利学会”并带领意大利人民光复祖国的事件中，看到了希望。在此基础上，王光祈在《本会发起之旨趣及其经过情形》一文中阐述“少年中国学会”是“中华民国青年活动之团体”，目标是创造“少年中国”。王光祈提出学会的宗旨是：“一，振作少年精神；二，研究真实学问；三，发展社会事业；四，转移末世风气。”① 他根据中国的现状，提出不依赖任何其他国家和力量，必须依靠自己的力量，杀出一条道路，建立独立的富强的国家。

对于实现“少年中国”理想的条件主要表现在以下三个方面。

1. 人的生活

王光祈认为，要先从中国少年入手，有了新少年，中国的

① 王光祈：《本会发起之旨趣及其经过情形》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·时政文化卷》，172 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

“少年中国”运动才会成功，究竟从哪些途径训练“少年中国”需要的新少年呢？王光祈认为“我们‘少年中国’的少年应该注重‘人的生活问题’——精神的与物质的。换一句话说，就是怎么样适应环境的问题。我认为‘少年中国’的少年要有下列的三种新生活：一、创造的生活，二、社会的生活，三、科学的生活。”①他呼吁所有“少年中国”的中国少年无论遇到多么艰难困苦的环境，唯一办法就是创造，只有创造才能生存；提倡“少年中国”的中国少年需要使人们彻底地了解社会生活的意义，只有这样，才能达到民主革命的目的；主张“少年中国”的中国少年凡遇一件事，都要经过严密考察和分析，只有这样，才能有意识的、合理的、科学的生活。

2. 社会活动

王光祈认为要实现少年中国有两件事必须积极进行，即革新思想和改造生活。而对于革新思想有三个途径：教育事业、出版事业和新闻事业。而改造生活方面需要改造不自然的和无秩序的个人生活。还提出“从事社会事业的方法为组织国内旅行团与国外旅行团的办法，前者的任务是详实调查各地社会状况、家庭组织等，为社会及家庭改造之预备；采集标本以及图籍，为学术上的贡献；到各地学校演讲，宣传学会之精神，并调查各地分会进行状况。后者则采集标本图籍，调查各国社会状况。”②

3. 创造国乐

王光祈认为少年中国运动的目的是中华民族复兴，而民族文化复兴运动是中华民族复兴的重要途径。“大凡一个民族在世界

---

① 王光祈：《少年中国之创造》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·时政文化卷》，48页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《致“少年中国学会”诸同志》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·时政文化卷》，94页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

上能维持其相当地位，与其他民族并立，必须具有一种‘民族文化’，以表现他的生活思想、行为习惯等等特色，同时由以之促进本族的团结。反是者则其族必亡，或终为人所奴隶。”①“我们宜利用西洋科学方法”，把中国音乐文化整理培植出来，“用以唤起我们民族的根本精神，完成我们的民族文化复兴运动”。所以，王光祈认为音乐是创造少年中国的良方。他倾注全部心血和精力对音乐文化进行研究，就是为了整理中国固有文化，利用西洋科学方法，创造出一种能表现中华民族特性的国乐，“使中国人固有之音乐血液，从新沸腾。使吾日夜梦想之‘少年中国’灿然涌现于吾人之前。”②

总之，王光祈政治思想的核心是其“少年中国”理想，他一生的奋斗与实践包括发起成立“少年中国学会”和致力于音乐研究，都是为了实现自己的“少年中国”理想。虽然由于思想的局限，他未能认识到：人民必须以革命手段夺取政权后，才可以实现各种救国强国的主张。但他的“少年中国”思想和其在提高民族素质、增强民族自尊心和民族自信心方面的实践，在当时中华民族伟大复兴运动中起到了不可忽视的作用。

二、国乐思想

王光祈所处时代，正是国内军阀混战、国外帝国主义列强侵略中国之时，国家和民族处于生死存亡的紧要关头，祖国面临被分裂和侵吞的险境，人民生活在水深火热之中。王光祈以炽热的

---

① 王光祈：《少年中国运动·序言》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·时政文化卷》，164页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《东西乐制之研究》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷》（下），105页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

爱国热忱和对国家、民族高度的责任感投身社会事业，积极寻求救国之路。他先是发起和组织了“少年中国学会”，后又远赴异邦在德国研读政治经济学，以期能从中找出救国之途。

1923年，王光祈历经辛亥革命及其他各种政治努力均致失败，在分析德国音乐文化对其民族巨大影响力后，提出“国乐思想”。他鲜明地指出：“吾之志，在以乐为学，而不以乐为技。吾将遍究各国之音乐，考其嬗变，审其异同；吾国先民音乐之素养，视各国为深，吾尤将发湮扶微，张皇幽渺，使吾国音乐，亦得与欧洲各国，各占一席，一洗外人讥我为无耳民族之耻。”[①]

（一）国乐的概念

王光祈所提倡的“国乐”是“一种音乐足以发扬光大该族的向上精神，而其价值又同时为国际之间所公认”。[②]

（二）国乐思想的产生

王光祈在《欧洲音乐进化论》的自序中说：“今年国内一般有识之士，渐渐知道，从政治方面去求中国社会的进步，是已经无望了，大都掉过头来，专从社会方面着手，因为社会是一切政治的本源，未有社会不良而政治良的。在多种社会运动中，尤以文化运动为重要，因为文化运动是一切社会运动的中枢，没有文化运动，便没有社会运动。”[③]而他认为文化运动中，重要的是表现一个民族的“民族特性”，若使四万万国民皆向着这种特性发挥，则可以根本扫除现在国民之颓废堕落现象，使中华民族立

---

① 李岚清：《中国近现代音乐学的开拓者——王光祈》，载《音乐探索》，2008（2），5页。

② 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷》（上），377页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

③ 同上书，352页。

即觉醒，完成民族复兴的伟大任务。

王光祈认为中华民族的唯一"民族特性"，归根到底是一种"谐和"精神，此"谐和"精神正是古代先哲孔子"礼乐观"的精髓，这是因为这一特性使中华民族绵延几千年而不亡。他在《德国人之音乐生活》中指出："吾国孔子学说，完全建筑于礼乐之上，所谓六艺亦以礼乐二字冠首，吾人由此以养成今日中华民族之'民族性'。昔日吾族之所以繁衍一时者，以保有此'民族性'之故。"①他在《欧洲音乐进化论》一书中也旗帜鲜明地指出："从老先生死后，到现在已有两千余年了，中国曾经过多次外来强族的侵略，但是后来一个个都被中国人的'谐和态度'软化了。"②而他认为孔子的"可以使中华民族永不灭亡"全部学说均建筑在音乐之上。所以，王光祈希望通过自己和同代人的努力，产生一种可以代表"中华民族性"的国乐。

"这种国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上。"③ 他在《德国人之音乐生活·德国音乐与中国》一文中他就写下了这样的话："礼乐不兴，则国必亡（古礼乐之不适应于今此，自当淘汰，然礼乐本意则千古不磨）。吾中华民族之精神，系基于礼乐。"④他还认为："凡有了'国乐'的民族，是永远不会亡的。因为民族衰废，我们可以凭着这个国乐使他复生转来。"

---

① 王光祈：《德国人之音乐生活》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（中）》，525页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，354页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

③ 同上书，358页。

④ 王光祈：《德国人之音乐生活》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（中）》，525页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

1668267



(三) 国乐的标准

王光祈认为，民族性国乐的三个必备条件即民族性、教育性和群众性。

1. 代表民族特性

王光祈认为"音乐作品是含有'民族性'的，非如其他学术可以尽量采自西洋，必须吾人自行创造……音乐是人类生活的表现……各民族的思想、行为、感情、习惯，既彼此悬殊，其表现于音乐方面，亦当然互异。"①

2. 发挥民族美德

王光祈"音乐之功用，不是拿来悦耳娱心，而在引导民众思想向上。因此，凡是迎合堕落社会心理的音乐，都不能算为国乐。"

3. 畅舒民族感情

王光祈"此处所谓畅舒感情，是畅舒民众的感情，不是一部分智识阶级的感情。假如我们只主张恢复古乐，一般民众不懂，那么，其结果只能畅舒考古先生或高人隐士的感情，不是一般民众的感情，亦不能算是国乐。"②

(四) 创造国乐的步骤

在《欧洲音乐进化论》第九章中，王光祈还鲜明地提出了创造国乐的三个具体步骤："第一步须将古代音乐整理清楚；第二步再将民间谣乐收集起来；第三步悉心研究，从中抽出一条定

---

① 王光祈：《翻译琴谱之研究》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，4页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，377页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

理出来，究竟中华民族的音乐特色在哪里？这种特色，是否可以代表民族特性，发挥民族美德，舒畅民族感情？如其有之，即可以将此定理作为我们制乐的基础。”①

（五）创造国乐的方法

王光祈在《欧洲音乐进化论》中提出创造国乐之法：“一面先行整理吾国古代音乐，一面辛勤采集民间流行谣乐，然后再利用西洋音乐科学方法，把他制成一种国乐。”②他的这种“采取西洋科学方法，整理本族固有文化”的“洋为中用”的观点，在当时实属难能可贵。

王光祈即从这三个方面着手研究，因为先生当时在国外，无条件从事第二项工作，所以他主要从第一、第三项着手。

他认为“盖西洋音乐，自希腊以还，数千年进化之结果，无论其形式（如乐器乐谱之类），其内容（如乐律之类），皆超过吾国旧有音乐百倍以上，其尤令人注意者，即处处用科学方法，以研究音乐，大可引为改造吾国音乐之师资，否则吾国音乐虽有至高至贵之音乐宗旨（如爱和平之类），亦将甘于简陋，无所发挥。”③ 所以他主张创造民族性的国乐，“初不必样样自己创造，因为音乐主要之点，全在乐中所含意义，形式方面，尽可取自他人。”而要利用西洋音乐方法，不得不先研究西洋音乐的有关知识，以借鉴欧洲各国先进音乐经验。所以，王光祈殚精竭虑在有限的生命中，研究西洋音乐，完成了许多著述，为当时中国音乐学习者和研究者提供了很好的材料。如其为了梳理西洋音乐

---

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，378页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 同上书，358页。

③ 王光祈：《德国人之音乐生活》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府编：《王光祈文集·音乐卷（中）》，527页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

的进化而完成的《欧洲音乐进化论》、《西洋音乐史纲要》；为了向国内音乐学习者介绍音乐专业知识所完成的《西洋制谱学提要》、《对谱音学》、《西洋乐器提要》、《西洋音乐与诗歌》、《西洋音乐与戏剧》、《声音心理学》、《音学》；为了借鉴德国音乐教育模式和经验，介绍德国音乐教育和音乐生活方面的有关知识，他又撰写《德国国民学校与唱歌》、《音乐在教育上之价值》、《德国人之音乐生活》等。这些研究使王光祈成为中国历史上将西洋音乐理论知识系统介绍到国内的第一人，为国内音乐学习者和研究者提供了可贵的第一手资料。

对于第一项“先行整理吾国古代音乐”方面，王光祈在经济拮据、时间和精力紧张、资料不全的情况下，尤对中国古代乐律、乐谱、音调等方面进行整理研究，完成了《翻译琴谱之研究》、《中国诗词曲之轻重律》、《中国音乐史》、《论中国古典歌剧》等著作。

综上所述，王光祈的国乐思想主要包含三个方面因素：继承民族民间音乐元素、借鉴西方的作曲技法、融入民族独立自强的爱国精神。

在国乐思想中王光祈辩证而科学地解决了“中西关系”，他既抨击“国故党人只知把古人已经发现的保守住，决不想再辟天地，创造新生活”[①]抱残守缺的复古主义思潮，同时也批评“一般新学之子，日日想慕西洋文化，讴歌西洋文化，而对本族文化认为一钱不值”[②]全盘西化的民族文化虚无主义倾向。他主张，新文化运动的正确方向应是：“在理论方面，则采取西洋科

① 王光祈：《旅欧杂感》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府编《王光祈文集·时政文化卷》，99页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《少年中国运动宣言》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·时政文化卷》，164页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

学方法，整理本族固有文化，由此以唤起中华民族的独立精神（亦可称为民族文化复兴运动），在实际方面，则为从事各项社会事业，增进精神物质幸福。由此以实现中华民族的丰富生活（亦可称为民族生活改造运动）。”[①]他这种对待“中西关系”的主张，在世界交流日益频繁的今天仍然具有积极的指导意义。

虽然由于历史和阶级的局限性，他过度强调了音乐的政治作用和道德教育作用，所提倡的音乐救国论是一种唯心史观。但我们可以感受他的爱国热情，感受到孔子的“礼乐观”对他的影响，及其在音乐研究方面做出的巨大贡献。并为他“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，重新沸腾，吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’灿然涌现于吾人之前”[②]的国乐理想而热血沸腾。

三、音乐史研究方法

王光祈在音乐史研究方面写过两部通史：《西洋音乐史纲要》、《中国音乐史》。前者完成于1930年冬，后者完成于1931年春。此外，还写过两部专论，即《欧洲音乐进化论》、《论中国古典歌剧》。[③]

（一）音乐史著作的写作缘由

研究王光祈的作品，我们不难看出，他所有的音乐研究和音

---

① 王光祈：《致苏州会议诸同志》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·时政文化卷》，160页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《东西乐制之研究》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（下）》，105页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

③ 吕骥：《王光祈在音乐学上的贡献》，见四川音乐学院1984年王光祈学术讨论会论文集：《王光祈研究论文集》，3页，内部刊物，1985。

乐有关的著作，根本目的是为其所极力提倡的代表民族特性的国乐作准备。这几部音乐史研究的著作也不例外。

《西洋音乐史纲要》完成于1930年，其撰写原因是，王光祈了解到国内中等学校学生亟须课外阅读物以满足其求知欲，而遍寻各大书店的出版品均难找到适合他们的读物。因此，他想“编辑一部可以供青年阅读的丛书，以为在校中等学生与失学青年之助。”[①] 这部《西洋音乐史纲要》正是他计划丛书中的一本。虽然他认为欧洲的音乐书籍已经浩如烟海，“就业已修成之音乐通史而论，亦有数百种之多。音乐词曲亦复为数甚多，其篇幅众多者，每部恒十余厚册。而各位大学音乐教授，对于普通音乐常识，亦复十分丰富。”但他认为：“发刊此书的目的，原为供中等学生课外阅读，或失学青年自修研究之用……为了达到上述目的，我们不翻译外籍，以免直接采用不适合国情的材料，致虚耗青年精力。”[②]所以，王光祈在西文论著如此丰厚，时间和精力如此紧迫的情况下，坚持亲自撰写。我们从中可以体会到王光祈对中国青年殷切的期望和深厚的爱。

因为觉得“吾国音乐除律吕一事外，殆难与西洋音乐进化同日而语……而最能促成‘国乐’产生者，殆莫过于整理音乐史”，音乐史“亦先民文化遗产之一也，其于陶铸‘民族独立精神’之功，固胜于一般痛哭流涕，狂呼救国之‘快邮代电’也。”[③]所以，王光祈对中国几千年的传统音乐进行梳理研究后，

---

① 王光祈：《西洋音乐史纲要·总序》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（中）》，398页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 同上书。

③ 王光祈：《中国音乐史·自序》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷》，62页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

著《中国音乐史》。并在第一章说明其写作此书的原因：一是“欲将整理中国音乐史料之方法，提出讨论”；二是“将中国音乐历史上之各种重要问题，至今尚无圆满解决者……一一指明，以待后人研究”；三是将个人的“零碎工作”及国内国外关于中国音乐史的著作“联络起来，成为一种较有系统之音乐历史；以免各种材料散在各处，为国内学子所不易收集”。[①] 虽然他认为“中国音乐通史之编撰，如欲望其既详且善，恐非一二百年后，不足以语此也”。[②] 但他希望通过自己所作的一些“零碎工作”，促进后辈学者早日修成科学系统的中国音乐史。

王光祈认为为了创造出民族性的国乐，必须利用西洋音乐的科学方法，为了了解和掌握西洋音乐的科学方法，不得不研究西洋音乐的进化，在对占西洋音乐重要地位的希腊、意大利、德意志、法兰西、英吉利等国音乐的研究中，写出了《欧洲音乐进化论》一书，这不仅是作者的第一部正式出版的音乐专著，也是我国学者编撰的第一部“西洋音乐史”。

《论中国古典歌剧》是王光祈用德文写的博士论文，因为这部著作的学术价值，使王光祈获得博士论文，成为我国历史上第一位获博士论文的音乐学家。他写作此著的原因，是因为发现“十九世纪的欧洲文献中关于中国戏曲的报道寥寥无几……所以，依据我多年从事研究的中文资料来撰写一篇关于古典戏曲的论文看来是十分必要的。”因为，在欧洲的汉学家中没有音乐家，音乐家中又没有汉学家这一情况，妨碍了欧洲人研究中国戏曲。所以，王光祈决心自己着手向西方介绍中国古代歌剧。这也

---

① 王光祈：《中国音乐史》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，66页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《西洋音乐史纲要》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（中）》，406页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

是先生将中华音乐文化传播世界的一次实践。

（二）音乐史研究方法

王光祈在研究音乐史时尽量集众家之长，采用西方当时音乐体系和研究方法，对其进行科学研究，在《中国音乐史》和《西洋音乐史纲要》中，王光祈都具体论述了其主张的音乐史研究方法。其实其根本研究方法是辩证唯物主义研究方法，具体分以下几点。

1. “实物”为重，“典籍”次之，“推类”又次之

王光祈在音乐史研究中，最重“实物研究法”，他认为这种方法是治史之最宝贵方法，注重对出土之音乐文物的研究。正如其所说“譬如研究‘律管’问题，最好是先从地下，掘出数千年以前之‘律管’，然后再用尺度去量，量得确数之后，再根据物理学原则，去计算它的声音。如其同时能够掘得一套律管，便可先将各管，一一如法量算，以求古代‘乐制’。”[①]他在《西洋音乐史纲要》中对古代埃及音乐文化的研究，就重点关注其出土的雕刻、壁画和乐器，对亚西里亚人音乐文化的研究也是从其出土的陶质碑上所刻之竖琴伴奏谱，得出“亚西里亚人之乐制为‘五音’，而且当时已知两音或三音同时合奏之举”。[②]

当然相隔数千年，不容易找到反映当时音乐文化概貌的实物，在无法找到实物佐证时，王光祈也注重历代典籍的记录。正如他在《中国音乐史》中所主张的那样：“假如‘实物’不可复得，则只好求之古代典籍。”但是，“因为古籍所述，虽然极有

---

① 王光祈：《中国音乐史》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，67页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《西洋音乐史纲要》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（中）》，413页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

价值，但是我们现在所有的上古书籍，皆不是当时‘原版’出品，乃是数千年来屡次重印之物。其间难免被人传写错误与增删……是否可靠，已属疑问。因此，我们对于古代典籍记载的信赖程度，至少必须要先打几个折扣方可。”①他强调以科学的方法和辩证的眼光对其进行检阅，去芜存精、去假留真，以还原历史的本来面目。例如，他在对我国古代律制进行研究时，先将我国从古至汉代的文献资料进行一一列举，将其以近代方法计算，然后通过对比、分析、勘查，最后才得出“十二律相生之法其时代愈后者，其解释亦愈为明瞭详细”的结论，认为朱载堉十二平均律的“算法是否合理，则非加以物理实验，不能评判”。然后采用典籍《皇家音乐学院年书》中的报告，“曾依照朱氏律管长度及直径，制造倍率、正律、半律黄钟各一支。所发之音甚为准确。”遂认为朱氏十二平均律完全成立。②

在既无实物，也无典籍之时，“则只好利用‘类推研究法’，以作聊胜于无之举。”③ 在《西洋音乐史纲要》中，王光祈对于“初民之音乐”进行研究时，因实在找不到实物和典籍之时，只好从“非洲野蛮民族与初民更加接近”的实际出发，通过非洲民族的乐谱中只有两个音的事实，推类出古代原始人类的音乐“音域范围极为狭窄”的结论。并由此推论出“音乐愈进化，则音域范围亦愈广”的论断，还从西方钢琴现在宽广的音域与我国乐器除七弦琴外，音域极为不宽进行比较，而推断出“可以想见我们音乐文化如何落伍了”的结论。虽然这样推类未免有失偏颇，但从中可以窥见王光祈研究音乐史的方法。

---

① 王光祈：《中国音乐史》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，67页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 同上书，106页。

③ 同上书，67页。

王光祈在从事音乐史研究中，实事求是的思想贯穿始终，如他对“起调毕曲”的论述即是这样。他认为：“蔡元定创起调毕曲说究竟有无历史根据，不敢冒昧武断，但此说极有学理上之基础，则吾人可以断言。故明末大音乐学者朱载堉氏亦尝采用其说，而凌廷堪氏直斥蔡元定为‘警愚惑众’，则未免厚诬古人，实为贤者所不取也。”①

2. 英雄主义与时势主义兼顾

自幼深受中国传统文化熏陶，对中国传统文化有着极深造诣的王光祈，没有局限于国人治史时片面强调“英雄主义”，不客观分析不同时代的特殊环境、背景、文化思潮等对于英雄产生所起的作用及影响。也没有受西方一些学者研究音乐史时只注重对各个时代环境、背景影响下音乐流派和音乐思潮的研究，而不让“伟大作家”独出风头之“时势主义”治史方法的影响。他指出持“英雄主义”历史观者主张“一代音乐之盛衰，全以有无伟大作家为‘转移’，所谓‘英雄造时势’是也”。持“时势主义”历史观的人则主张：“大凡一位‘伟大作家’之产生，皆系由于当时环境使然；为此环境所支配所造成之人才。原不止几个‘有名作家’，实有许多‘无名英雄奋斗其间’。换言之，‘伟大作家’实受了当世潮流与同时代人物之影响，所以有此成绩，殆所谓‘时势造英雄’者是也。”② 从这里我们可以看出在对待历史由谁创造问题上王光祈科学的辩证唯物主义观念。

可惜的是在分析“英雄主义”和“时势主义”的区别时，王光祈简单地认为“时势主义”之叙述方法更倾向“科学式”；

---

① 王光祈：《中国音乐史》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，138页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《西洋音乐史纲要》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（中）》，405页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

“英雄主义”的叙述方法更倾向于“小说式”，两者各有利弊。所以，王光祈主张：“兼采两种主义，以使读者渐入‘科学式’治学之门。同时又能感着若干兴趣，有如阅看小说一样。”①

3. 理论与实用并重

王光祈以前的音乐历史书籍，无论是我国还是欧洲，对于音乐理论（包括律、调、音）等有关知识都有详细记载，唯独对具体的乐谱和弹奏（唱奏）方法鲜有记录。故我国古代音乐几乎完全丧失，只余下一些纸上空谈，无法从这些文献中觅到当时音乐状况，也无法还原其音乐文化原貌。比如，我们从白居易《琵琶记》的描述中知道《琵琶曲》的优美、悦耳及其高超的艺术价值，但因没有对其乐谱、弹奏方法进行记载，所以后世无法知晓此曲的其他任何资料。加之，音乐为一种声音的艺术，在录音设备没发明之前，若只重理论不重实用的记录，再优秀的作品都无法传承下来。若只注重实用，搜罗许多乐器、乐谱、演奏法，而不加以梳理论述，这些记录也会流于形式，而削弱其学术价值。所以，王光祈主张在音乐史的研究中应理论与实用并重的“科学实证”方法。在他的音乐史著作中，不仅对于每个时代的音乐相关理论做了科学的论述，还附录了大量有代表性的曲谱、图片等实用的资料。

正是在这种既偏重理论又偏重实用的科学方法指导下，王光祈能够运用近代物理学、音乐学的科学成果整理我国古代乐律文化遗产，同时还取得了“音响学”、“声音心理学”等方面的研究成果。事实上，“科学实证”也是王光祈音乐学研究方法的重要支柱。② 如其完成的《西洋音乐史纲要》“是以历代西洋音乐

① 王光祈：《西洋音乐史纲要》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（中）》，405页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 参见周旭光：《闪耀在王光祈著述中的唯物辩证法思想》，载《人民音乐》，1992（4），22页。

‘作品结构’进化为主，旁及乐器、乐制、字谱、线谱各种沿革”① 的一部鸿篇巨著。

4. 注重部分与兼顾全体

音乐史包含的内容极为广泛，它不仅包括各个时代，如上古时代、中古时代、文艺复兴时代、18 世纪、19 世纪之类，还包括各项门类，如乐器史、乐谱史、乐律史、民谣、音乐美学、音乐流派、音乐思潮、音乐家、演奏家、乐队、音乐舞蹈、音乐文学等若干方面。因此，“彼辈编撰音乐通史，亦往往易犯轻此重彼之嫌……其结果遂不免注重部分，忽略全体。”王光祈认为，在音乐史的研究中实难面面俱到，所有方面均论述完备，“则中国音乐通史之编撰，如欲望其既详且善，恐非一二百年后，不足以语此也。”② 因此，提出了在注重部分的同时尽可能兼顾全体的研究方法，并将此方法用于实践。在《中国音乐史》的研究中，他重点关注律、调、乐谱、乐器的进化，也兼顾了乐队、舞乐、歌剧、器乐的进化，但其重心明显在前者，真正做到了其提倡的“注重部分与兼顾全体”的音乐史研究方法。在《西洋音乐史纲要》中作者注重的是从“单音音乐流行时代—复音音乐流行时代—主音伴音分立时代—主音半音混合时代”的“作品结构进化情形”进行研究，同时还兼顾了乐器、乐制、字谱、线谱的各种沿革。

5. 形式和内容相结合

“西洋在古代希腊时，关于‘音乐美学’，即有‘形式’与‘内容’两派之争。此问题一直争到而今，还未解决。‘内容派’以为音乐是作者的内心表现，同时亦可以之感化听者之心。反

① 王光祈：《西洋音乐史纲要》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（中）》，406 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 同上书，405 页。

之，‘形式派’则谓音乐之美，全在其抑扬轻重疾徐以及句法篇章组织得好。”注重形式美的音乐史学家在研究时注重对历代乐式的进化尽量考证；注重内容美的音乐史学家，则偏重历代音乐思潮之变迁。其实，音乐作品的美本身就包含两个部分，即“形式美”和“内容美”。形式是内容产生的客观基础，所有的内容美都借助于形式作为载体来表现。而形式是否被人接受和认同与其能表现的内容美有很大关系。所以形式和内容是相辅相成共同作用于人的生理和心理的，舍弃任何一方都不可。王光祈认为形式美与内容美的论争“乃哲学上之重要问题，殊非一时片语可以解决者。本书著者为使读者明了西洋音乐进化之大体情形起见，此后对于形式和内容两面，均当顾及，以免偏激。”[①] 可见，王光祈对于形式和内容是合二为一的，主张形式和内容紧密结合，不忽视任何一方面。在他所著的《中国音乐史》和《西洋音乐史纲要》中，就既注重对乐律、调式、音调、乐谱等进化的考究，又注重对各种音乐流派、音乐思潮的探索。

6. 注重时代思潮与音乐进化

王光祈认为“音乐是人类生活的表现”，音乐既然是表现人类生活的，各民族的生活各异，同一民族不同时代的生活也会有差别，那么表现各民族生活的音乐自然也就会异彩纷呈。因此，音乐这种艺术形式不是独立于其时代和其他文化形式之外的，它受不同民族不同时代生活、思想、行为、感情、习惯，政治经济状况，文化哲学思潮和其他与音乐有关学科知识的影响。所以，关注音乐与整个时代文化背景演变的关系是研究音乐史必须注重的方法。王光祈不孤立的从音乐现象本身研究音乐，而是把音乐看成是人类生活中与各种文化现象具有广泛联系的现象，从世界政

---

① 王光祈：《西洋音乐史纲要》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（中）》，407页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。



治史、文化史的广阔视野，在进化中研究音乐。同时，他认为，不顾轻重，不分青红皂白，“一手包办各种学问，自天文、地理、政治、经济以至于医药、卜算”也不足取。“凡研究某人作品，必须先研究当时政治、宗教、风俗情形、哲学美术思潮、社会经济组织等等，然后能够看出该氏此项作品所以发生之原因也。”①

王光祈在《欧洲音乐进化论》中指出，相信第四种进化观，即“弧形说”。这种“弧形说”认为“人类的进化，是永远向上的，但不是痛痛快快一根直线往前进，而是有升有降，有如弧形。最后结果，终是前进。即有时偶然似乎退回原处，但其内容已与前此不同。”他在《中国音乐史》自序中说：“吾国历史一学……只‘挂帐式’的史书，而无‘谈进化’的著述。从前‘纪事本末’一类书籍近于言‘进化’矣，但亦只限于该‘事’之本末，而对当时社会环境情形却多不作深刻探讨。此与近代西洋治‘历史学’者大异。”② 正是这种进化思想，使王光祈将欧洲音乐调式的进化分为单音时代、复音时代和主音时代三个时期。

王光祈主张，研究音乐史时需要涉猎其他各种历史。但“宜以有关音乐进化（直接的或间接地）者为限，譬如美术史、政治史、宗教史、哲学史之类。”而且强调，不能喧宾夺主、舍本逐末，对于这些相关的历史，“只须‘涉历’，不必‘研究’”③。

他用进化论的观点指出“吾国古代律管进化，系由‘少’而‘多’”。并用这种进化论的思想研究音乐史，甚至将每个章节的标题都命名为律之进化、调之进化、乐谱之进化、乐器之进

---

① 王光祈：《中国音乐史·自序》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，62页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《中国音乐史》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，62页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

③ 王光祈：《西洋音乐史纲要》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（中）》，407页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

化等（从书中的标题已能窥见作者的观点）。用以表明一切文化现象和人类社会一样都处于进化的历程中，研究历史需要具有进化的思想和眼界。

他的进化观点，表现在尊重传统不墨守传统，重视典籍不迷信典籍，从进化的过程探究事物的本质。如他用进化的观点认为刘向《世本》中所记载的“庖羲作五十弦，皇帝使素女鼓瑟，哀不自胜，乃破为二十五弦”的记载不可信，因为“世界各种乐器之进化，实以‘丝弦乐器’最为晚，因其材料及组织，皆较其他敲击或吹奏乐器为复杂故也。换言之，断非皇帝以前管律尚未发明之时所能有。”倒是《书经》里面“击石拊石，百兽率舞”还带几分“石器时代”一类的本色。①

四、乐律研究

20世纪初，西洋音乐及西洋音乐理论知识大量传入我国，在文化界出现了两种完全相反的派别，一些人主张抛弃旧有国乐，宣扬“全盘西化”，对西洋音乐文化大加溢美之词；一些人抱着“天朝帝国，唯我独尊”盲目自大的迂腐思想，主张固守几千年的传统音乐文化，极力排斥西方音乐而“盲目排外”。如何正确处理“中西关系”是当时学者们面临的一个重要课题，王光祈主张“中西结合、洋为中用”，即吸取中华传统音乐文化精华，利用西方科学方法，创造能代表“中华民族特性”新国乐。

要吸取我国传统音乐文化精华，必须对我国传统音乐文化进行系统的整理、分析、研究。所以，王光祈在学习西方先进音乐

① 王光祈：《中国音乐史》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷》（上），68页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

技术理论的同时，仍然致力于我国传统乐律理论方面的整理和研究。

对我国乐律理论方面的史料进行整理研究，其内容涵盖中国几千年音乐文化的产生、融合、发展、嬗变等诸多因素，绝非易事。不仅涉及的材料散见于各种记载中，大多分散、零乱，缺乏系统整理，而且中国古代记谱法极不规范，各种记谱法并不统一，很难解释清楚；更无任何音响资料加以佐证。加之王光祈时代关于音乐文化方面文物的出土较少，所以这种研究是一项极其艰难的工作。但是，深处异国他乡的王光祈，并没在困难面前停步不前，他以坚强的毅力知难而进，首先搜集、整理、比较、分析各种资料，同时学习相关学科如美学、物理学、生理学、心理学、文字学、乐器学等新课程的知识。在极其艰难的治学环境中，对我国乐律科学进行系统研究，并作出了巨大贡献。

（一）中国古代律制的科学发展过程

王光祈认为：“从新研究中国古律，实是一种对于世界文化极有价值之举。”[①] 他运用现代科学的计算方法，对中国几千年来遗留下来的古代音律理论作了一次系统、全面地分析整理。全面的显示了各个时代音律科学的概况，有力地驳斥了“近代西儒所谓中国乐制，系从希腊学来”的论调。

中国音乐史中关于律制的资料非常多，散于各种文献典籍中，王光祈考诸正史，旁采专著，从浩繁的典籍中择要选出可信的史料，按历史的顺序，将先秦时期三分损益律、汉京房六十律、宋钱乐之三百六十律、宋蔡元定十八律、明朱载堉十二平均

---

① 王光祈：《东西乐制之研究·自序》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（下）》，104页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

律等系统地加以论述，对我国古代音律科学家在分律上作出的种种探索和他们追求旋宫转调的理论和实践进行明晰的梳理，有叙有议地将各种律制作了较为详尽的解释，使人们能够从中看到历代乐律发展的概貌和演化的脉络。还针对“中国各代正史，对于各律，往往仅记其名称，未详其音值；即有，亦与近代算法不同，令人阅之，不得要领”[①] 的状况，用统一的算律方法“平均音程值”的计算方法（用1表示平均律全音，0.5表示平均律半音）将各律的音值一一算出，并标出了详细的数据，便于人们研究和查阅。他是我国历史上采用统一计算方法对不同音律作系统、精密计算的第一人。在当时没有任何辅助计算器材的情况下，仅计算一项，都需要耗费先生大量的精力。难怪他在《东西乐制之研究》中自我感叹：“著者计算音值，往往至于深夜，虽已仔细校阅，然仍恐不免错误，幸读者指出，以便再版时更正（譬如著者计算钱乐之三百六十律时，只误减一数，遂致全盘皆错。不得已乃从头再算一通，最后错误虽已改正，而所浪费之时间则已不少矣）。”[②]

他通过计算得出，三分损益律的音比黄钟高0.11724、汉京房六十律的音比黄钟高0.01781、宋钱乐之三百六十律的音比黄钟高0.00743的结论，并指出这些存在音差的不平均律比朱氏十二平均律约高0.00977之音是极纯正的。并指出朱氏十二平均律没有音差，却没被通行的主要原因是其音极不纯正，解开了学术史上关于朱氏十二平均律没被通行之谜，这也是先生在乐律方面的巨大贡献。

---

① 王光祈：《东西乐制之研究·自序》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（下）》，106页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 同上书。



他认为：朱氏之前“无论哪一种，都不是平均律。”都加变律缩小音差，只算是一种补救方法。但“到了明代的朱载堉，他便不再增加什么变律，只是直截了当把那十二律的距离平均起来，每律相隔皆为‘半音’（0.50000），从此以后，无论那一个律当宫，皆能适合。这真是中国音乐界中一个极大革命。”他还总结了朱载堉十二平均律的三点长处：“第一，古代十二不平均律，不能实行十二律还相为宫之法……至于朱氏十二平均律，则不必再加什么‘变律’，即可以实行十二律还相为宫之法。第二，古代计算出的各种不平均律均有‘音差’……现在朱氏十二平均律，则一刀两断，并无所谓什么‘音差’，由中吕可以直接上生真正黄钟。第三，朱氏十二平均律各律间之距离，均系‘半音’，易学易奏。”① 从中，可以看出他对于朱氏十二平均律给予了极高评价。

他根据“中国十二律，系以黄钟为首律。西洋十二律，则以 c 为首律。所以把黄钟一律与西洋 c 律相配”，很好地将中西律制从音值、颤动数等方面进行对比研究，指出明朱载堉“十二平均律”与现在西洋通行之十二平均律完全相同，极大地肯定了中国在世界乐律学上的成就。

难能可贵的是，王光祈还介绍了一些律学的基础知识，如生律的原理、律制的类别以及计算、实验的方法等，启发人们用科学的方法研究我国乐律的历史和现在，并渗透了音乐理论和音乐实践的辩证关系，为我国的乐律研究开荒拓野。正如我国精研词律的当代词宗夏承焘在他的《学词日记》里所评价的那样：“阅王光祈《东西乐制之研究》述古代定律（三分损益法、下生上生法、隔八相生法）、司马迁算律法、郑康成算律法及京房六十

① 王光祈：《东西乐制之研究》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（下）》，145 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

律、宋钱乐之三百六十律、宋蔡元定十八律、明朱载堉十二平均律诸节，皆明白易晓。”[①]

（二）中国调式理论的发展过程

对我国“调式”的研究一直以来是一大学术难题，不仅因为古代文献中关于调的各种记载纷繁复杂，还因为每个调的正名、异名、俗名、古名、今名等五花八门、很难统一，要将其一一捋清，谈何容易。王光祈知难而进，不仅列举了我国先秦时期五音调与七音调、隋代苏祇婆三十五调、唐代燕乐二十八调、南宋七宫十二调、元曲昆曲六宫十一调以及明清时期二黄、西皮、梆子各调等，并对各种调式进行解释，对我国古代调的产生、发展及其由繁而简的变迁过程进行清晰地叙述，系统地分析和探索了我国古代宫调理论的发展线索。

关于古代“五音调”与“七音调”孰更为通行的问题，王光祈根据典籍记载和现在南北音调的异同，大胆推断，得出“就大体而论，‘五音调’或较‘七音调’为通行。而且，‘七音调’一物，或者北方较为流行。略如现在之南北曲然，南重五音，北尚七音，似乎古代已有此种趋势”[②] 的结论。

他通过对各种典籍的记载进行分析，对亚剌伯琵琶、由唐时传入日本的琵琶进行考察，得出苏祇婆三十五调系受当时西域音乐（亚剌伯、波斯音乐文化）的影响。

在分析“燕乐二十八调”时，王光祈认为：“‘变’为‘清角’非‘变徵’，‘闰’为‘清羽’非‘变宫’。”[③] 但现代乐律

---

① 夏承焘：《学词日记》，转引自廖辅叔：《重印王光祈“中国音乐史”赘言》，载《音乐探索》，1985（4），25页。

② 王光祈：《中国音乐史》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，110页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

③ 同上书，119页。

学研究大师康少杰和陈应时教授分别在《关于王光祈“燕调”的探讨》和《“变”和“闰”是清角和清羽吗？——对王光祈“燕调”理论的质疑》中，对王光祈的“燕调”理论提出了质疑。陈应时指出：“王光祈把蔡元定所说的‘阴阳易位’解释成原作为阳律的蕤宾变一律之差的阴律，把蔡元定所说的‘以七声所不及’解释为‘古调七声中所未有’，这是对的。但他忽视了仲吕是阴律，林钟也是阴律，所以蕤宾‘阴阳易位’，不一定是‘易’低，也可以‘易’高一律成林钟。他只以为把‘变’作清角后才能‘为宫’，而‘变’作‘变徵’解释就不能‘为宫’却忽视‘变徵’即‘变’，经过‘阴阳易位’才可‘为宫’这个条件，所以不称它‘变徵’而称‘变’，显示了它一定的灵活性。此外，王光祈还忽视了蔡元定是一位卓越的律学家，‘七声所不及’的‘闰’，不是十二平均律中非变宫即清羽的律学逻辑。蔡元定是取它的‘闰余之义’。闰余者富余也，对于乐音来说，音高有富余，当然是高，而不是低。王光祈把‘变’作清角，把‘闰’作清羽，则‘变’为宫时，‘闰’当然为清角，所以他又把宋代所谓非正角的‘闰角调’作清角调。这怎么又能和沈括、张炎、陈元靓等用工尺谱、俗字谱记得明明白白的燕乐七角调合得起来？这样，王光析在《中国音乐史》中用他的‘燕调’理论来解释燕乐调时，就必然和古代音乐理论发生种种矛盾。”[①] 虽然王光祈在调式方面的研究有一定的局限性，甚至有谬误之处，但我们对于一个世纪前的先生不能责备求全，因为对燕乐的研究，至今为止也是一项未被攻克的难题，就连我国著名音乐史学家杨荫浏先生都曾感叹：“目前我们对‘燕乐’二十八调还只是怀疑的阶段，还不容易做出明晰的结论；而进一步的

① 陈应时：《“变”和“闰’是清角和清羽吗？——对王光祈“燕调”理论的质疑》，载《中央音乐学院学报》，1982（2），13页。

理解，尚有待于我们继续的努力。"①

在分析"南宋七宫十二调"时，王光祈引经据典将雅乐商调、燕乐宫调、朱熹调式、姜夔调式、雅乐宫调、雅乐羽调等一一对比分析，提出唯徵调两种，系宋朝燕乐，其余皆属唐代已有之的结论。

在分析"元曲昆腔六宫十一调"时，王光祈指出："元曲、昆曲所谓'六宫十一调'，系自南宋七宫十二调进化而来。惟将其中大吕均之高宫一种及仲吕均之正平调一种除去，即成六宫十一调。"

同时，他还论述了调式与乐器（如唐燕乐与琵琶，宋燕乐与觱篥，明清昆曲与小工笛等）的关系，为我国近现代乐器的改良与制作提供了理论依据。

（三）中国历代曲谱

王光祈对中国古代乐谱有着极其浓厚的研究兴趣，他在《翻译琴谱之研究》、《论中国的记谱法》、《东西乐制之研究》、《中国音乐史》等著作中，列举了律吕字谱与宫商字谱、工尺谱、宋俗字谱、七弦琴谱、琵琶谱等古代音乐谱式，并辅以板眼符号的讲解。他不仅将乐谱的发展历史进行了梳理，还将古代音乐多种多样的记谱方法和原则进行详细叙述。

他将世界上所有乐谱归纳为"手法谱"和"音阶谱"两大类，并指出律吕字谱系钟乐之手法谱、宫商字谱系歌唱之发音法、工尺谱系管乐之手法谱、琴谱系七弦琴之手法谱、琵琶谱系琵琶之工尺谱。还从进化论的视角指出："至于吾国现代通行之公尺谱，则系由手法谱进化而成音阶谱者。故有时表示手法，有

---

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），263 页，北京，人民音乐出版社，1981。

时又只表示音阶（按：西洋五线谱，系音阶谱；不过西洋系以图代之，中国则以字代之，此其相异之点也）。”①

王光祈还采用西洋的记谱方法，用五线谱把绝大部分的原谱译出并进行列举，使读者能因谱寻声，更好地感受到历史上流传下来的曲调之美，如工尺谱律吕乐谱《关雎》、《琵琶记》、《吃糠》等。他是中国历史上第一个进行音乐史研究时真正引入音乐的人，打破了几千年来人们在研究音乐史时的局限。他在翻译古琴谱《平沙落雁》时，不仅用五线谱将音高和节奏记录下来，还用简单明了的世界通用术语将演奏的技法标记在五线谱的上、下方，使原本符号繁琐、艰涩难懂的古琴谱，变得简单易懂、一目了然，为我国古谱的整理、翻译和制定开了先河。正如先生在《中国音乐史》中所言：“如能将琴谱一一照此方法译出，则不但琴谱手法可以保存，而琴谱调子也可一目了然矣。”② 虽然由于王光祈置身国外，参考资料有限的情况下提出的这种译谱方法并没有先生所想象的价值和意义，也没能被推广，但先生那种敢于在各种领域进行钻研、勤奋治学的精神是值得后来者重视和学习的。

在谈到“工尺谱”时，从“工尺谱中之‘四一六五’各字，皆系数目符号，明明系指孔眼数目无疑”，而得出“工尺谱之来源，似系由某种吹奏乐器所用之手法谱进化而来”的结论，并根据“所有勾、上等字皆系胡音而译为华文”而得出进化为该手法谱所依据的乐器“系来自异域”的推论。③ 在谈到“宋俗字谱”时，因自己不能解释透彻，遂提出四点“欲研究此项问题”需注意的事项，“尚望国内同志继续研究”。此种殷切之情溢于言表。

---

① 王光祈：《中国音乐史》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，145页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 同上书，167页。

③ 同上书，148页。

第二章　王光祈对中国民族音乐学在西南地区发展中的影响

作为霍恩博斯特尔弟子的王光祈，是东方第一位倡导比较音乐学的音乐家，是第一位将比较音乐学引入亚洲的人。最难能可贵的是，他不仅拓展了比较音乐学的方法，还在此基础上扩大了它的研究领域；不仅为我国近现代音乐学的研究奠定了基石，还对当时欧洲比较音乐学的研究起到了极大的推动作用。日本著名音乐学家岸边成雄先生称王光祈为“东方研究比较音乐学之第一人”①。

王光祈在比较音乐学上的成就对西南地区民族音乐学的发展产生了积极而深远的影响。毫不夸张地说，西南地区民族音乐学研究之所以能在中国甚至世界的民族音乐学研究领域中占有举足轻重的地位，均是在该领域先生的治学精神和研究方法、内容、原则等基础上的延伸及拓展。

---

① 胡郁青、丁晓红：《登昆仑之巅，吹黄钟之律——王光祈音乐思想探析》，载《音乐探索》，2001（4），4页。



第一节 东方比较音乐学的奠基

比较音乐学（英文为 Ethnomusicology）又被译为“民族音乐学”或“音乐民族学”。为了不使人产生歧义，认为“民族音乐学”是研究传统音乐的学科，或指各个民族的音乐或一个国家的音乐，所以用“比较音乐学”这个名称。

比较音乐学是指一种系统研究，“它是一门比较年轻的学科，它从音乐文化的地域的风格因素的比较去认识它们的一致与差异，从而追溯到世界范围内的各种音乐形式结构及文化交流的因果关系。”①

一、比较音乐学的发展历程

早在 17 世纪，欧洲就有学者用比较研究的方法研究音乐文化了。18 世纪初，伴随着欧洲发达资本主义国家相继入侵亚洲、非洲、拉丁美洲，将其变为殖民地。一些西洋民族学家、人类学家、音乐学家、文化学家试图用西方学者的观点和方法，研究这些殖民地国家和民族特有的文化。同时，爱迪生留声机的发明，为他们对音乐文化的研究起到了巨大的推动作用。所以，最开始比较音乐学的研究对象是欧洲以外民族、种族的音乐文化。

比较音乐学学科得以确立，主要以 1885 年阿德勒的《音乐学的范畴、方法和目的》和亚历山大约翰·艾利斯的《各民族的音阶》为标志。1900 年，德国的施通普夫和其弟子霍恩博斯

① 廖辅叔：《独上昆仑发巨声——王光祈诗如其人》，载《人民音乐》，1983 (6)，40 页。

特尔在柏林创建柏林音像档案馆，以收集和保存各种民族音乐片子，1904 年他们提出了一个与比较音乐学类似的比较音乐学纲目，并于其后出版了《比较音乐学论文集》。这时以他们为代表的学者开始用音响学、心理学、生理学的有关研究成果和方法，研究非欧洲种族、民族的音乐文化（即德国学者所称的异国音乐），重点是各民族口头流传的音乐（当时柏林大学图书馆，仅收集的非欧洲各民族音乐留音片子达一万种以上），比较音乐学的观点和方法得以普及和发展。

第二次世界大战以后，中国、日本和东欧学者进入德国，了解比较音乐学，并自觉地参与研究，使得比较音乐学这门学科突破了一直以来以欧洲音乐为中心的局限，研究的立场和对象也发生了改变。不仅关心音乐文化本身，还重视各民族自身的历史条件对其民族音乐的影响。这些研究使比较音乐学研究的视角更为广泛和科学，这其中贡献最突出者就是中国音乐学家王光祈。

二、王光祈比较音乐学观点

在王光祈的许多关于音乐方面的论著中，常常可以看到他用比较的方法论述各种音乐现象，并用比较的方法集中地研究音乐某方面的问题，写成专门的著作，成为一门学科。他就是从欧洲19—20 世纪刚刚兴起的比较音乐学得来的。他用比较研究的方法写成了两部著作：《东西乐制之研究》与《东方民族之音乐》。并通过这两部著作，将比较音乐学学科介绍到我国，这件事情的本身，就是一个有价值的贡献。①

① 参见吕骥：《王光祈在音乐学上的贡献》，见四川音乐学院 1984 年王光祈学术讨论会论文集：《王光祈研究论文集》，9 页，内部刊物，1985。



（一）研究范畴的广泛性

在音乐研究的目的上，王光祈与当时西方的比较音乐学学者有着本质的不同，他从事比较音乐学研究有一个明确的目的，就是探究如何发展和创造中华民族的民族音乐。从他在《东方民族之音乐》中对比较音乐学所下定义“研究各种民族音乐，加以比较评论，系属于‘比较音乐学’”可以看出，王光祈比较音乐学的研究范围是“各种民族音乐”，而不是“非欧洲民族音乐”。所以，他的研究视角从以前欧洲学者“非欧洲民族音乐”扩大到全世界民族音乐的范围，并根据世界各民族音乐中音调的特点，提出将其分为“希腊乐系”、“中国乐系”、“波斯阿拉伯乐系”的伟大创见。

（二）研究方法的客观性

比较音乐学是王光祈音乐思想的重要组成部分，王光祈的比较音乐学研究主张研究音乐作品时，不能孤立的就作品本身进行研究，而是重视“当时社会环境情形”，主张“凡研究某人作品，必须先研究当时政治、宗教、风俗情形、哲学美术思潮、社会经济组织等，然后始能看出该氏此项作品所以发生之原因也”。[①] 他在研究中，一改过去只限于调性、音律、节奏、旋律、乐器等的比较研究，重视将音乐作为文化整体的一个局部进行研究，重视音乐与政治、经济和其他社会结构的关系，重视音乐与文学、美术、哲学、宗教等艺术的关系，重视音乐与每个民族不同的民族心理、习惯、感情的关系；一改过去对于将音乐作为孤立的现象进行研究，而是把音乐现象结合不同国家、不同地区、

---

① 王光祈：《中国音乐史·自序》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，62页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

不同民族、不同时代的文化整体进行研究；不是将音乐现象看成一成不变的一种历史现象，而是用进化的眼光，重视各种音乐形态向前发展的事实。

（三）研究视角的针对性

王光祈所从事的所有音乐研究都是站在探究创造民族性国乐的立场上，他的比较音乐学研究也是站在发展中国民族音乐的立场上。所以，他的研究并不是完全客观地站在世界音乐的角度进行研究，而是站在中国民族音乐的立场，重点放在中西音乐的比较研究上（而东方音乐则主要研究中国音乐）。他期望通过中西音乐的比较研究，找出异同，发现各自的长处与不足，以便借鉴和改进，从而创造民族性国乐。因此，他不仅进行了西洋乐制与中国乐制的比较（写成《东西乐制之研究》）、西洋诗歌与中国诗歌的比较（写成《中国诗词曲之轻重律》）、西洋歌剧与中国戏曲的比较、西洋音乐史与中国音乐史的比较，而且同时还对东方各民族音乐进行比较（写成《东方民族之音乐》）、对中国音乐发展的各个阶段进行比较研究（写成《中国音乐史》）。

王光祈在比较音乐学的研究中，“注重各民族文化传统及其对音乐影响的比较研究，特别是在中西音乐与各自文化传统的平行比较中提出的三个不同点，形成了音乐及文化的整体比较，肯定了中华民族千百年所形成的音乐文化和西洋音乐文化一样，是有其鲜明的民族性并牢固地根植于各自的整个文化躯体中。”①

王光祈在对欧洲和东方民族从思想、行为、感情、习惯等方面进行比较，总结出三点相异之处：“第一，西洋人性喜豪阔，故其发为音乐也，亦极壮阔优美，吾人每听欧洲音乐，常生富贵

① 管建华：《试评王光祈的比较音乐学观点》，见四川音乐学院1984年王光祈学术讨论会论文集：《王光祈研究论文集》，112页，内部刊物，1985。



功名之感；东方人恬淡而多情，故其发为音乐也，颇尚清逸缠绵，吾人每闻中国音乐，则多高山流水之思。换言之，前者所以代表城市文化，后者所以代表山林文化也。第二，西洋人性喜战斗，古代西洋美术如图书诗歌等类，颇多赞美战争之作，其在音乐中，虽不如图书诗歌这直接描写战争，然以好战民族发为声调，自多激昂雄健之音，令人闻之，立生息戈之意。换言之，前者所以代表城市文化，后者所以代表山林文化也。第三，西洋古代美术，多与宗教有关，音乐一事，尤为教堂卵翼之物，直至德国音乐始祖巴赫，其名著独多关于教堂音乐之作；反之，吾中华民族生息于孔孟学说之下……中国人既与宗教关系不深，故其发为音乐也，亦多以陶养性灵为主，甚至于僧道念经，亦以民间流行妖艳小曲，杂入其中，甚矣'哲学民族'之不足与言宗教思想也。"①

（四）研究重点的侧重性

王光祈认为在中国的音乐理论和成果中，只有律学和调式的理论高人一筹，正如他在《东西乐制之研究》一书的自序中这样写道："故今日中国虽万事落他人之后，而乐理（音律、调式理论）一项，犹可列诸世界作者之林而无愧色……盖中华民族者，系以音乐立国之民族也。现在中国人虽已堕落昏聩，然中国人之血管中，固尚有先民以音乐为性命之遗痕也，吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，从新沸腾，吾将使吾日夜梦想之'少年中国'灿然涌现于吾人之前……"

所以，为了弘扬民族文化，弘扬民族自尊心和自豪感，王光

① 王光祈：《德国人之音乐生活——音乐中之民族主义》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（中）》，550页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

祈的比较音乐学研究中对中国音乐的研究，重心放在中国音乐科学理论中律学和调式两方面的研究上，写出了《东西乐制之研究》、《东方民族之音乐》两本著作。在《东西乐制之研究》中，王光祈提出了朱载堉十二平均律的成果是世界律学界的一个高峰。在《东方民族之音乐》中，他提出了三大乐系的观点，将中国音乐文化提高到了应有的地位。

三、王光祈比较音乐学成果

王光祈用比较音乐学研究的成果主要有《东西乐制之研究》、《东方民族之音乐》、《中国音乐史》、《中国诗词曲之轻重律》、《翻译琴谱之研究》等著作。

（一）《东西乐制之研究》

《东西乐制之研究》是王光祈在东西方音乐律制、调式方面所作的比较研究。王光祈是第一个将东西方之音律、东方各民族之音律进行比较研究之人。他指出：“我国音乐界虽然喜欢使用十二不平均律，然在世界上将一个‘音级’分律如此之多，则只有中国一国，当此欧洲音乐界由少律趋向多律之时，我们重新研究中国乐律，实是一种对于世界文化极有价值之举。”[①] 这句话，道出了王光祈研究中国乐制的意义所在。

在《东西乐制之研究》中不仅详尽地分析了汉京房六十律、宋钱乐之三百六十律、宋蔡元定十八律、明朱载堉十二平均律，还明确指出前两者在音乐实践上缺乏实际意义，正如他在《中国音乐史·律之进化》所断言：“倘京房六十律，业已繁杂难

① 王光祈：《东西乐制之研究》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（下）》，104页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。



用，则钱乐之三百六十律之不适于应用，更属明了之见。其结果三百六十律，只能附会于历数，不能实用于音乐。”[①] 他推算出朱载堉十二平均律的倍律、正律及半律的长度与直径，并且证实其“约比西洋早一百年”，“与近代西洋通行之平均律完全相同”。从而肯定了我国在音律调式方面对世界所作出的重大贡献。

更重要的是王光祈发现朱载堉十二平均律中的五度音程并不是完全协和的，比十二不平均律的协和五度的数学计算上约低0.00977之音，这是王光祈的一个重大发现。

（二）《东方民族之音乐》

王光祈在《东方民族之音乐》中首次创见性地提出了“三大乐系”的观点，驳斥了当时的“欧洲音乐文化中心论”。他指出：“世界乐制种类虽多，但是我们皆可以把他们归纳成三大乐系，即（一）中国乐系、（二）希腊乐系、（三）波斯亚剌伯乐系。在亚洲方面，则为‘中国乐系’及‘波斯亚剌伯乐系’所弥漫。在欧美两洲，则为‘希腊乐系’所占有。”[②] 并指出三大乐系的分类标准及依据：中国乐系为五声音阶，希腊乐系为七声音阶，波斯亚剌伯乐系有中立三度和中立六度音。此独立的创见对于人们了解世界音乐大势有极强的参考价值，他影响了此后整个世界民族音乐文化研究。“而且都是用‘调子音阶组织’来作分类的标准。”[③] 这种分类方法，对大半个世纪以来的诸多民族音乐学家及音乐研究者有着重要的指导意义。

---

① 王光祈：《中国音乐史》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，94页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《东方民族之音乐》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（下）》，402页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

③ 同上书，405页。

更难能可贵的是，在80多年前王光祈就将很少有人关注的中国少数民族地区的音乐，如内蒙古和西藏音乐准确地定位于中国乐系，驳斥了一直以来许多西方学者将西藏音乐归于印度音乐体系的错误观点。在此著中，作者不仅分析了各个民族的乐律和调式，还介绍了该民族的音乐谱例。

在《东方民族之音乐》中王光祈运用比较音乐学的研究方法指出中国三分损益法在西汉末京房以前均在“管”上行之，古代希腊三分损益法则系在“弦”上行之，以此说明中国与古希腊乐律的异同，驳斥了许多西洋学者提出的“中国律制系自希腊学来”的说法。

（三）《中国音乐史》

在《中国音乐史》自序中王光祈指出之所以从事音乐史研究的两大理由：“一、吾国音乐进化，除律吕一事外，殆难于西洋音乐进化同日而语。但吾人既相信音乐作品，与其他文学一样，须建筑于‘民族性’之上，不能强以西乐代庖，则吾人对于‘国乐’产生者，殆莫过于整理中国乐史……倘吾国音乐史料，有相当整理；则国内音乐同志，便可运其天才，用其技术（制谱技术），以创造伟大国乐，跻于国际乐界而无愧……二、国人饱受物质主义影响，多以自然科学为现在中国唯一需要之品。而不知自然科学……不能使吾民族精神为之团结。因民族精神一事……必须基于民族感情之文学艺术，或基于情智各半之哲学思想……尤其是先民文化遗产，最足引起‘民族自觉’之心。音乐史，亦先民文化遗产之一也。其于陶铸‘民族独立思想’之功，固胜于一般痛哭流涕，狂呼救国之‘快邮代电’也。”[1]

---

① 王光祈：《中国音乐史·自序》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，62页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。



并通过此著驳斥“西洋‘汉学家’对于吾国近时学人，类多轻视，谓其缺乏普通常识，不解治学方法；现在中国人已无自行整理国故之能力，需西洋学者出而代为整理云云”的偏见。从中可以深刻地感受到王光祈一切音乐学术研究的根本目的是为了弘扬中华民族音乐文化传统，“一洗此种奇耻大辱”，自行创造“民族性国乐”，使中华民族坚强地立于世界民族之列的爱国音乐理想。此书用进化的观点和比较研究的方法，在尊重传统历史的前提下，客观地论述了律、调、乐谱、乐器、乐队、舞乐、歌剧、器乐的发展进化。对我国的音乐历史和乐律学进行了梳理和归纳。并主张“凡研究某人作品，必须先研究当时政治、宗教、风俗情形、哲学、美术思潮、社会经济组织等等，然后始能看出该氏此项作品所以发生之原因也”。[①]

另外，王光祈一改过去音乐史研究中“多数是一些现象的罗列，或者是种种资料的堆砌”的弊端，用科学的方法将一些史实、资料进行分析研究，从而透过现象找出事物的本质。

虽然本书后几章对于乐队、舞乐、歌剧、器乐的进化写得过于简略和草率，其中举例也不尽全面，有断章取义、一鳞半爪、以点带面之嫌，但这点小小的瑕疵无法掩盖这部著述的伟大。

（四）《中国诗词曲之轻重律》

在《中国诗词曲之轻重律》中，王光祈运用比较研究的方法得出中国古代诗词曲注重单音的“轻”与“重”，即“质的轻重律”，古代希腊则注重单音的“长”与“短”，即“量的轻重律”。从而，指出我国古代音乐与希腊音乐分属两个不同的音乐体系，从另一个侧面驳斥了西方学者“中国律制系自希腊学来”

---

① 王光祈：《中国音乐史·自序》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，62页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

的说法。

（五）《翻译琴谱之研究》

王光祈在《翻译琴谱之研究·导言》中指出研究的目的是因为要创造"民族性"的国乐，"非如其他学术科研尽量采自西洋，必须吾人自行创造……则中国固有材料，却万不可能加以忽视。在吾国音乐文献中，以昆曲曲谱、七弦琴谱最为独特……兹特将翻译琴谱一事，加以研究，以供国内学者参考"。因为七弦琴谱指法繁难、难以理解、不易弹奏，所以，王光祈在研究中运用比较音乐学的研究方法，将吾国七弦琴谱与西洋琴谱相比较，"各种指法中，如与西洋通用指法有相似者，则直用西洋符号"①。并将这些琴谱一一翻译成五线谱，为后学者提供参考与借鉴。

第二节　中国民族音乐学在西南地区的发展

西南地区的民族音乐学是伴随20世纪民族音乐学在中国的发展而一起成长的，其前身是比较音乐学，一门属于社会科学的边缘学科，其研究对象为中国民族民间传统音乐。先生对该学科在中国的建设和发展之贡献，笔者拟在本章第三节作详尽论述，此不赘述。

作为先生故土的西南地区不仅有着厚重的民族音乐文化底蕴，而且在对民族音乐学的研究上也是成绩斐然。在先生逝世后的半个多世纪中，不仅走出了一大批西南籍音乐家和音乐学家，而且与国内非西南籍的音乐学家一起，以该地区民族音乐为题

---

① 王光祈：《翻译琴谱之研究》，上海，中华书局，1936。



材，共同抒写了恢弘磅礴的民族音乐学在西南地区发展的“史诗”，创造了辉煌灿烂的西南地区民族音乐文化。

据国内学界对民族音乐学研究的范围看，有的学者以时空为序为民族音乐学在中国的发展作梳理，如中国音乐学院杜亚雄教授的《20世纪民族音乐学在中国的发展》（《乐府新声》2000年第3期）；南京艺术学院伍国栋教授的《20世纪中国少数民族音乐研究的创建》（《中国音乐学》2004年第3期）；山西晋中学院郝乃凤先生的《二十世纪“民族音乐学”研究之比较》（《内蒙古艺术》2008年第3期）等论文。有的学者以地域为序作梳理，如云南艺术学院蔡际洲教授的《长江流域音乐文化巡礼》（系列文章，主要以“长江三处文化区”，即长江上游的巴蜀文化区、中游的荆楚文化区和下游的吴越文化区为研究对象。原文刊于《云南艺术学院学报》2000年第4期和2001年第1~3期）；杨荫浏、曹安和二位先生的《苏南吹打曲》；毛继增先生的《西藏民间歌舞——堆谢》和《西藏古典歌舞——囊玛》等论文。还有的学者以不同的民族为研究对象，如何芸、简其华、张淑珍于1959年撰写的《苗族民歌》和《苗族芦笙》；樊祖荫、赵晓楠撰写的《20世纪的汉族民歌研究》（见《黄钟》2005年第1期）等论文。无论学者们以何种方式研究和梳理，与王光祈对中国民族音乐学的贡献却是殊途同归。在此，笔者以国内学术界在“中国近现代音乐学史”[①] 研究中，普遍采用并广泛认可的研究顺序对西南地区现当代民族音乐学的发展作梳理辩证。

① “中国近现代音乐学史”的提法，国内学术界并不常见，是否有必要对该门学科进行独立建设，笔者有所期待。

一、20世纪30—40年代末的研究

西南地区民族民间音乐的研究始于何时？中国音乐学院杜亚雄教授在《20世纪民族音乐学在中国的发展》一文中认为：20世纪30年代末到40年代末是中国民族民间音乐研究的第一时期，当时有两个研究中心，一个是解放区的延安，另一个是国统区的重庆。① 上海音乐学院萧梅教授在《中国传统音乐研究述要》一文中不但持与杜亚雄先生相同的观点，而且时间更细化，提出中国民间音乐研究始于1939年的结论。② 虽然沈洽、伍国栋、乔建中三位学者对中国传统音乐研究的历史（包括阶段、成就、代表人物、重要文献简评等）提出了与杜亚雄和萧梅不

① 杜亚雄：《20世纪民族音乐学在中国的发展》，载《乐府新声》，2000（3），27页。

② 萧梅教授结合1942年8月2日中国民间音乐研究会第五次会员大会吕骥的发言，关鹤童记录（手稿）和1958年12月中国音协理论创作委员会编印吕骥同志在延安鲁艺讲课时学生的课堂笔记《新音乐运动》（油印稿）认为：民间音乐研究的命名直接来源于1939年开始的延安鲁艺，从“民歌研究会”到“中国民间音乐研究会”的历程。其研究背景源于：当时，身任鲁艺音乐系主任的吕骥给该系高级班讲授新音乐运动史，针对抗战之前对民间音乐的不够重视，发起了民间音乐的研究与采集活动…… 从同时代相对于延安的“国统区”来看，重庆国立音专理论作曲组四七届同学于1946年发起成立了“山歌社”，并“以集体学习方式来收集及整理民间音乐，介绍西洋进步音乐（包括技术及批评的理论），普及音乐教育，提高音乐水准，以达到建立民族音乐为目的”，该社学术研究的一个突出的特点是与创作实践的紧密结合，王震亚的《五声音阶及其和声》就在这个时段写成，该学社的宗旨与实践，应该说与延安的创作实践目的，有一定的重合。



同的主张[①]，但对于"中国民族音乐学20世纪在国内的发展秉持了阶段前进的框架"却是比较趋同的结论。

这一时期活跃在西南民族音乐园地里的音乐家、音乐学家、学术团体及其研究成果有：

聂耳（1912—1935年）　人民音乐家，祖籍云南玉溪，出生于昆明。聂耳虽一生没有受过专业系统的音乐教育，但其过人的音乐天赋和在黎锦辉（1891—1967年）创办的"明月歌剧社"中学到的音乐基础知识及黎锦辉作品中"曲调流畅顺口、善于细腻地刻画各种情绪、展示生动鲜明的形象、善于吸收民间音调、曲词结合得很好、节奏简单明了、音域普遍较窄、适合于一般群众演唱等风格特点对聂耳影响较大"。[②] 同时，聂耳曾在日记中也写道："我们研究音乐的出路，应当从中国音乐上多用点功夫。"[③]1932年"一·二八"抗战后，聂耳所供职的联华影业公司决定解散歌舞班。27位成员决议恢复"明月歌剧社"，聂

---

① 萧梅在《中国传统音乐研究述要》一文中对沈洽、伍国栋、乔建中三位学者在中国传统音乐研究的历史、背景以及特征进行的总结时描述为：沈洽在以"民族音乐学在中国"为名的历史梳理中，用"比较音乐学"时期（王光祈完成其论著《东西乐制之研究》算起）、"民间音乐研究"时期（从1939年延安成立"民歌研究会"算起）、"民族音乐理论"时期（可从1950年中央音乐学院成立"民族音乐研究部"算起）、"民族音乐学"时期（可以1980年的"全国民族音乐学南京会议"为标志）的四个时期；伍国栋将这段历史以"初型期"（20世纪初—50年代末）、第一转型期（50年代末—70年代末）、第二转型期（1980—）进行了划分，并且以"创作型民间音乐理论研究"和"科研型民族音乐理论研究"的消长转型作为不同历史分期的内在依据；乔建中又以酝酿与起步阶段（1900—1950）、全面展开与建设阶段（1950—1966）、向纵深发展的阶段（1978—2000）为框架，解读了整个20世纪中国传统音乐的学术成果、文献与活动大事记，载《黄钟》，2009（2）。

② 项阳：《略论聂耳对黎锦辉创作经验的汲取》，载《音乐艺术》，1986（2），32～35页。

③ 聂耳：《聂耳"日记"（1932年6月2日）》，见聂耳全集编辑委员会：《聂耳全集》（下），412页，北京，文化艺术出版社、人民音乐出版社，1985。

耳被选为音乐研究股的执行委员。同年7月，聂耳发表《中国歌舞短论》一文，掀开了其在音乐学研究上的新篇章。

缪天瑞（1908— 2009年） 中国著名音乐教育家、音乐学家，浙江瑞安人。曾任中央音乐学院副院长、天津音乐学院院长等职。1939年，缪天瑞至抗日战争时期的陪都、国统区的音乐活动中心——重庆，与江定仙、陈田鹤、胡彦久编辑国民政府教育部主办刊物《乐风》，熊乐忱任社长。1940年1月出版创刊号。除刊载音乐作品外（如贺绿汀的歌曲《嘉陵江上》、陈田鹤的钢琴曲《血债》等），还刊载有《新音乐的建立》、《战时全国中小学音乐教育情形调查摘要》等文论，令人耳目一新。由于刊载荣森（向隅、唐荣枚化名）《鲁艺音乐系近况》一文，被迫停刊一年。1941年1月复刊后改为《乐风》第一卷第一期。缪天瑞对中国音乐界有四大贡献：用50年时间撰写和修改《律学》一书，成为这一领域的奠基之作；主持编辑《中国音乐词典》（正编、续编）《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》、《音乐百科词典》等辞书；年轻时代即登坛施教，如今桃李天下，泽被海内；系统翻译了理论著作《音乐的构成》、《曲调作法》、《曲式学》、《和声学》等，成为20世纪中国专业音乐教育领域最初的教科书。①

李抱忱（1907—1979年） 笔名鲍座，音乐家，原籍北京，生于保定市。李抱忱是我国近代合唱事业的先驱者。他1934年发起组织北平育英中学合唱团全国巡演，1935年故宫太和殿大合唱和1941年重庆“千人大合唱”等活动是他合唱生涯的闪光点。他组织的合唱活动始终围绕着一个中心——抗日救亡。他还组织编译了《中国抗战歌曲集》（香港版本、加尔各答版本、纽

① 参见刘再生：《中国近现代音乐史》，342～346页，北京，人民音乐出版社，2009。



约版本)，此乃我国第一本向爱国华侨和海外读者展示中国抗战歌曲面貌的歌集。其在音乐学研究领域上也是成绩卓著，特别是在重庆期间，发表的《战时全国中小学音乐教学调查报告》(1940 年)、《抗战期间的乐器问题》、《歌咏指挥讲话》（1941 年)、《重庆五大学歌咏团访蓉经过》(1942 年)、《建国的乐教》(1944 年）等文，都表现了他对学校音乐教育的高度关注以及在抗战环境中主张普及音乐教育的理念。[①]

杨荫浏（1899—1984 年）　中国音乐学家，江苏无锡人。杨荫浏在对中国音乐史、乐律学与民族音乐研究等方面作出了突出贡献。他以毕生精力用于民族音乐遗产的搜集、整理、研究工作，致力于沟通中西音乐学术的隔阂和解决民族音乐的古今脱节现象。在该时期的音乐研究与教学活动中，整理了多种民族音乐书谱，如《雅音集》、《笛谱》、《箫谱》、《文板十二曲线谱》等，完成了《国乐概论》与《弦乐定音计述略》的写作。特别是 1940 年至 1947 年在重庆青木关国立音乐院任教授兼国乐组及研究室主任的 8 年时间里，他不仅支持学生的进步活动，资助“山歌社”出版中国民歌，还完成了《中国音乐史纲》和《中国音乐史新旧音阶的相互影响》(1945 年）的研究撰写工作，为当时的中国音乐史学的发展指明了方向。

“山歌社”是在抗战后期，由重庆国立音乐院理论作曲系学生所创办的、以研究中国民歌为主的学术组织，成立于 1946 年 3 月 31 日，此之前“山歌社”只是音乐院一个有影响的壁报名称。但是在郭乃安、潘名辉、谢功成、王震亚、严良堃、伍雍谊等人的主持和当时作曲系有关领导，如江定仙、陈田鹤等音乐家的鼎力支持下，他们不仅为许多当时受欢迎的民歌进行配器，提升这些

① 参见刘再生：《中国近现代音乐史》，356 ~ 361 页，北京，人民音乐出版社，2009。

作品的艺术价值，还在对中国音调的多声化探索方面提供了宝贵的经验。有学者将“山歌社”的活动按时间线索分为：“重庆青木关时期”（1945 年 3 月 12 日—1946 年 9 月 14 日）、“贵州遵义时期”（1946 年 3 月—1947 年 3 月）和“南京时期”（1946 年 10 月 16 日—1947 年 5 月 20 日）三个阶段。认为“标志着国立音乐院作曲组的级会由一般的音乐学术组织开始向研究民间音乐的学术团体转变”①。其中“遵义时期”是由于音乐院即将复员，“山歌社”理事之一的潘名挥回遵义老家成立“山歌社遵义分社”作为“山歌社”复员期间的联络点。这一时期王震亚完成《五声音阶及其和声》一书，油印成册作为社员之间的学术交流资料。这是我国第一部较为系统地论述民族和声的专著，也是“山歌社”在民族化和声探讨成果的集中体现和系统总结。②

二、新中国成立到“文化大革命”时期的研究

该时期在中国民族音乐学界被称为“民族民间音乐研究的第二个时期”③，也有部分学者将其称为“民族音乐理论时期”④。1949 年，在东北鲁迅艺术学院成立的“民族音乐研究

---

① 戴俊超：《国立音乐院“山歌社”及其活动历史回顾》，载《中央音乐学院学报》，2007（1），3～10 页。

② 参见刘再生：《中国近现代音乐史》，456～461 页，北京，人民音乐出版社，2009。

③ 沿用杜亚雄先生在《20 世纪民族音乐学在中国的发展》一文中的称谓。

④ 萧梅在《中国传统音乐研究述要》一文中对“民族音乐理论时期”的划分是依据沈知白于 1950 年，为上海音乐学院设立学科专业时所定的名称而称谓的，她认为：“‘民族音乐理论’作为一个完整的称谓，之所以使用‘民族’二字，是为了表明仅以‘民间’不能涵盖中国传统音乐之全部。沈提出的‘民族音乐理论’有着非常明确的内涵，即指中国传统音乐（包括民间、文人、宫廷、宗教等各民族、各层次、各种类的音乐样式）。”载《黄钟》，2009（2）。



室”掀开了这一时期民族音乐在国内发展研究的序幕，此后，全国各地的专门研究机构如雨后春笋般迅速成立，大有星火燎原之势。如中央音乐学院的“民族音乐研究部”（1950 年）、上海音乐学院的“民族音乐研究室”（1952 年），各高校成立的专门教育机构和全国各省市分别成立的艺术馆、文化馆、音乐工作组、戏曲工作组等。从此，中国出现了专门从事中国传统音乐研究的科学研究机构。特别是各院校相继成立的研究机构，成为了这一时期中国传统音乐研究和教学的中心，它们不但培养了许多从事中国传统音乐研究的音乐学家，而且完成了许多学术性较强的民间音乐调查报告和有关传统音乐的学术著作。① 虽然自 20 世纪 60 年代中期以来的十年对全国各地的这一研究带来了致命的打击，但顽强的音乐学家们仍冒着各种风险进行了大量的实际研究，并结出了累累硕果。如 70 年代由上海音乐学院音乐研究所翻译的大批外国文献，向音乐学界介绍国外这一学科的最新研究成果，又掀起了国内这方面研究的高潮。但是，这一学科真正在我国发展起来，则是从 1980 年由高永厚教授在南京主持召开的“全国民族音乐学学术讨论会”之后。

该时期西南籍音乐学家，包括非西南籍音乐学家们及其对西南地区民族音乐的研究成果主要有以下几方面。

郭乃安（1920—）　原名郭鼐安，笔名施盈、楚晖、戈楠等，民族音乐学家、音乐教育家，贵州盘县人。中国艺术研究院音乐研究所研究员、博士生导师、《中国音乐学》原主编。1941 年入重庆（青木关）国立音乐院，1945 年开始搜集中国民族民间歌曲，出版《中国民歌》（第一、二集），并于翌年初成立进步组织“山歌社”，任社长。1956 年入中国音乐研究所，参加中

① 参见杜亚雄：《20 世纪民族音乐学在中国的发展》，载《乐府新声》，2000 (3)，28 页。

国近现代音乐史编写组，分工当代音乐部分。1960年参加文化部《艺术概论》编写组，任副组长。1961年主持编写《民族音乐概论》，并独自对该书做了全面统修。该书作为中央音乐学院试用教材，于1964年出版。这是我国第一部对民族音乐做出全面系统论述的著作，他把传统音乐划分五大类（民歌、器乐、说唱、戏曲、歌舞）的分类原则，是20世纪中国音乐学家借鉴西方的社会科学方法，运用现代的音乐分析概念研究传统音乐的第一次科学分类，这种分类方法对音乐学领域的专业教育和普及民族音乐产生了极其深远的影响。[①] 除此外，其主要学术成果还有主编《中国音乐辞典》及其《续编》、副主编《聂耳全集》、主编《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》和常务副主编《当代中国音乐》以及出版了音乐文集《音乐学，请把目光投向人》和在全国主要学术刊物上发表学术论文《发展中的中国民间音乐遗产》、《作曲家和人民的音乐创作》、《试论民间曲调的可塑性》、《一个有待开发的宝库——中国音乐美学遗产》、《中国传统音乐的风格》等，在国内学术界产生了较大影响。

毛继增（1932—）　民族音乐学家，中央民族大学研究员。四川乐山人。1955年毕业于西南音乐专科学校（今四川音乐学院）理论作曲系。1955—1975年，在中国音乐研究所（今中国艺术研究院音乐研究所）从事民间音乐研究工作，其间曾师从杨荫浏、曹安和等音乐学家。“文化大革命”后，曾一度在《人民音乐》和《音乐研究》杂志从事编辑工作。1982年始，任职中央民族学院（今中央民族大学）少数民族文学艺术研究所。50多年来，他足迹遍及我国各少数民族聚居区，对其中20多个民族的传统音乐进行过专题考察。先后8次深入西藏地区，7次深入新疆少数民族地区，在大量田野考察基础上，先后撰写了

① 参见《中国当代音乐学家郭乃安》，载《音乐研究》，2005（4），封三。



《西藏古典歌舞——囊玛》；采录、编辑《西藏音乐纪实》、《世界屋脊的音乐》、《维吾尔族民间音乐集粹》等著述；并与袁炳昌共同主编《中国少数民族乐器志》一书。近年来，他再度多次深入维吾尔族刀郎地区进行田野考察，提出刀郎木卡姆是人类狩猎社会的文化遗存的论断。其主要学术论文有《纳西族白沙细乐考》、《几种堆谐的比较研究》、《人类狩猎社会的文化遗存——刀郎木卡姆》、《创建以中华文化为母语的艺术教育新体系》、《藏族传统艺术百花丛中一块"活化石"——"一音歌曲"伯谐》等。他是中国甚至世界音乐学界的大师级学者。[①]

萧家驹、郭可诹　萧家驹（1909—1996年），音乐学家，贵州贵阳人，曾任贵州省音乐家协会副主席、名誉主席。早年就读于北京大学，1934年回贵阳后投身于抗日救亡运动，主要为"沙驼"、"筑光"和中苏文化协会等进步文化艺术团体工作；贵州解放后，萧家驹致力于贵州民族艺术研究，特别对贵州少数民族音乐、黔剧和黔剧音乐的搜集、整理、翻译、研究，作出了极大贡献。郭可诹（1916—1998年），又名薛良，音乐社会活动家、音乐学家、中国声乐学会副会长，贵州人。20世纪50年代初，萧家驹、郭可诹两位音乐学家便对侗族大歌进行了初步的发掘、研究。1957年，他们主持了对侗族大歌的首次大型采集活动，于1958年主编出版了我国第一部研究专辑《侗族大歌》，并为之作"序言"，同时还造就了像张中笑、张勇、吴定邦这些侗族学者，以及冀洲、王承祖、杨方刚、古宗智、殷干清、雅文、郑寒风、邓光华这样一批专家，为贵州民族音乐的研究作出了不可磨灭的贡献。

何芸、简其华、张淑珍　何芸（1924—），女，音乐学家，中国艺术研究院音乐研究所研究员，广东省番禺人。主要学术成

---

① 参见《中国当代音乐学家毛继增》，载《音乐研究》，2008（1），125页。

果有《民族音乐概论》（参编）、《苗族民歌》、《苗族芦笙》、《藏族民间音乐代表团采访报告》、《黎族乐器打叮咚》、《瑶族民歌》、《苗族“游方”生活及其情歌》、《仡佬族的音乐》、《新疆乐器》、《贵州的民间音乐》、《仡佬族的芦笙》、《苗族飞歌》、《吹叶》、《缪天瑞传略》等。简其华（1924—），音乐学家，中国艺术研究院音乐研究所研究员，广东省南海市人。主要学术成果有《弦索十三套》（翻译）、《民族音乐概论》（参编）、《河曲民歌采访专集》（参编）、《苗族民歌》、《苗族芦笙》、《陕北革命民歌》、《中国民歌》、《新疆伊犁维吾尔民歌》（编著）、《新疆维吾尔歌舞赛乃姆》（编著）等。张淑珍（1932—），女，满族，音乐学家，中国艺术研究院音乐研究所副研究员，黑龙江省齐齐哈尔市人。主要学术成果有《苗族民歌》、《苗族芦笙》、《中国民歌选》（合编）、《湖南民间音乐普查报告》（合著）、《中国古代歌曲》（合编）等。

除上述学者的研究成果外，1950 年 9 月由中华全国音乐工作者协会编辑的全国性群众理论刊物《人民音乐》创刊，次年即在第二卷和第三卷新辟的“民间音乐研究专号”中，首次推出少数民族音乐研究系列，连续发表云南纳西族、云南和四川彝族、贵州苗族、内蒙古蒙古族等少数民族的民间音乐专论。其中《云南圭西山歌舞》一文，作者以参加中央访问团赴云南工作所记录的 9 首彝族撒尼人、阿细人歌舞曲为例，对云南圭西山的彝族撒尼人、阿细人的歌舞音乐予以介绍，通过对这些曲目的歌唱环境和题材内容分析，指出其与劳动、生活的密切关系。[①] 此外，其他学者的研究还有《大小凉山区彝族音乐》、《丽江拿喜（纳西）族的民歌》等。其中《大小凉山区彝族音乐》一文，作

---

① 参见伍国栋：《20 世纪中国少数民族音乐研究的创建》，载《中国音乐学》，2004（3），9 页。



者以敏锐的视觉对主要涉及大渡河以南、金沙江以北地区的彝人（倮罗）音乐进行了研究，全文对该地区彝族乐器竹口琴（口弦）、铜喇叭、木喇叭、竹喇叭、筒箫（今称“及黑”）、洞箫（今称“直箫”）、胡琴、月琴、葫芦笙等十余种乐器进行了描述，并附有作者抄录的部分乐谱（简谱），同时提出个人研究少数民族音乐所遇到的一些问题和困难（如即兴歌唱、无固定调、滑音多、语言和歌唱法特殊等使之难于记谱）；《丽江拿喜（纳西）族的民歌》一文，则对纳西族的音乐生活和相关音乐进行了初步介绍。文章以民歌的内容和题材描述为主，并附录了作者收集记谱译词的民歌7首。由此可以看出，这些论文的观察角度共同表现了以音乐类型本体型态为中心另已对相关音乐生活有所关注的视角特征。

紧随其后，在《人民音乐》上即又有关于贵州侗族民间音乐、藏族弦子音乐的调查报告发表。其中《侗家民间音乐的简单介绍》一文，介绍了侗族民间音乐中的“嘎老（大歌）”、“嘎昂（小歌）”等9种音乐类型，首次从专业音乐工作者角度指出“嘎老”是一种“歌者分做两个声部”歌唱的多声部歌曲形式，这是迄今所见最早一篇涉及少数民族音乐中多声部歌曲的音乐概述；在《弦子音乐》一文中，作者不仅从文化内涵角度对“弦子”音乐类型作了定位，即“在藏族全部文化遗产里，它是极其重要的一部分”，而且还将之视为一种音乐事象，对其表演程度做出了不脱离音乐生活实际的客观描述，即按“崇锐”——开始曲，祝福；“吞锐”——爱情；“锐豪”——讽刺对答；“札实窘”——分别时的吉祥祝词（唱吉祥）等4个不同的步骤进行，对各步骤中的歌唱内容和音乐风格，分别予以介绍和说明。全文还附有作者记录整理的弦子歌曲3首。这是迄今所

见最早一篇记录、分析藏族巴塘弦子的音乐文献。[①] 1958 年，方暨申以中央音乐学院音乐学系二年级学生的身份，采用田野考察方式中的“住居体验法”，完成了他《侗族拦路歌的收集与研究报告》一文，也是中国音乐学研究中以别具一格的研究方法获得成功的典范。

需要特别指出的是，对于民族音乐学在西南地区的发展或西南籍民族音乐学家对中国民族音乐的研究，最大规模的行动应当是从 1960 年由中国音乐家协会、中国音乐研究所、音乐出版社三单位，共同发起并组织各省（区）收集、整理、编辑《中国民间歌曲集成》这项工作开始的。1964 年，四川的音乐学家完成《中国民间歌曲集成（四川卷）》初稿，此后，云南、贵州、也先后完成初稿，为该书的顺利出版争取了宝贵的时间。同时始于 1960 年的另外两项研究工作也在紧锣密鼓地开展：一是以中央音乐学院中国音乐研究所牵头，并调集全国 23 个艺术院校和 7 个相关单位的研究工作者共同参与编写的《民族音乐概论》；二是以云、贵、川、藏的地方专门音乐研究机构组织的黔剧、滇剧、川剧、藏戏音乐工作者们，按照“百花齐放、百家争鸣”的“双百”方针和“推陈出新、古为今用、洋为中用”的艺术创作口号，积极进行的地方戏剧艺术整理、发掘工作。这些研究工作的全面开展，既是对全国音乐学研究工作的有益补充，又保持了性格鲜明的地域特色，为改革开放后西南地区民族音乐学的进一步发展夯实了基础。

同时这些众多的研究成果，为中国民族音乐学在 80 年代后逐步迈入专门化、系统化和科学化的发展阶段，积累和提供了丰富的研究资料和理论依据，并且锻炼和培养了一批注重实践、学

---

① 参见伍国栋：《20 世纪中国少数民族音乐研究的创建》，载《中国音乐学》，2004（3），10 页。



风严谨的专门从事此项科研事业的人才。①

三、改革开放至今的研究

从20世纪80年代开始，民族音乐学作为可以涵盖和容纳“比较音乐学”和“民族音乐理论”、“民族音乐研究”、“民间音乐研究”等内容的音乐学学科，② 在中国音乐学领域逐渐确立

---

① 参见汪平：《民族音乐学及其发展概况和研究范畴》，载《宁夏大学学报》，2001（3），98页。

② 汪平先生的此种论述，国内学术界较为趋同，但仍存在分歧，其主要原因是目前我国的民族音乐学还处于初创阶段，对民族音乐学和中国人以往的“民族民间音乐研究”的关系并没有真正解决。且音乐学界对“民族民间音乐研究”是不是“民族音乐学”在中国发展的一个阶段，尚有不同的认识。对中国人怎样结合本国的情况来发展民族音乐学，也有不同的看法。1980年由南京艺术学院高永厚教授发起并组织召开了首届“全国民族音乐学学术讨论会”。高教授在此次发言中提到：“中国民族音乐学”“已有50~60年的历史”，“王光祈先生是研究这门科学的先驱”；同时他又把从30年代末到60年代中期发展起来的“民族音乐理论”看作是“民族音乐学的研究”。与会部分专家对此观点持反对意见，以沈洽（中国音乐学院教授）为代表的专家当即予以反驳，并在自己执笔的开幕词中说：“以往的‘民族音乐理论’……虽在很多方面实际上是属于民族音乐学范畴的……但就这门学科的完整性来说，我们国内的研究还处在初创阶段”。从1980年到1988年，关于“民族音乐学”的定义一直有争论，争论的核心即是“民族音乐学”和“民族民间音乐研究”的关系问题，实质是能否用“民族音乐学”取代过去的“民族民间音乐研究”。这种主张是用“民族音乐学”的名称取代过去的“民族民间音乐研究”，而将Etlulonluslcology改译为“音乐民族学”；也有人认为可以把原有的“民族民间音乐研究”改称“民族音乐形态学”。后来又有人认为“民族音乐形态学”不能囊括“民族民间音乐研究”的全部内容，故又提出了“乐种学”的主张。沈洽原来不同意高厚永将“民族民间音乐研究”和“民族音乐学”相联系，但后来又赞同高厚永的意见，认为“民族民间音乐研究”是“民族音乐学”在中国发展的两个阶段，是“民族音乐学”“中国化”的结果，并对不同意此种观点的人提出了批评。有关此论详情，请参见杜亚雄：《民族音乐学的学科定位》，载《西安音乐学院学报》，2000（3）和《20世纪民族音乐学在中国的发展》，载《沈阳音乐学院学报》，2000（4）。

了自身的分支学科地位。[①] 伴随改革开放的进一步深入、国内学者学术意识的不断增强以及研究方法、手段和研究工具的不断更新，中国民族音乐学学者们在借鉴和结合国外民族音乐学发展、研究最新成果的基础之上，国内在该领域的研究也取得了长足的进步，并获得让世人瞩目的成绩。至 2009 年，在中国民族音乐学研究成果中，出版有较高学术价值的专著、译著近百种，发表有较高学术价值的论文近千篇，并涌现了一大批国内外知名的专家、学者。

虽经历“文化大革命”，对中国民族音乐学的研究和发展造成了致命的打击，其在西南地区的发展也几乎处于半停滞、半瘫痪状态，但随着国家改革开放政策的实施，该地区作为中国民族音乐学的地域分支，随即步入了研究发展的快车道。西南地区在该时期涌现的专家、学者及主要研究成果（含非西南籍音乐学家们对西南地区的民族音乐研究）见下：

田联韬（1930—）　民族音乐学家、作曲家、音乐教育家。天津人。现任中央音乐学院博士生导师、研究员。曾在第二野战军政治部文工团、西南军区文工团、西南人民文工团、四川人民艺术剧院任职。1960 年中央音乐学院毕业后，先后在中央民族学院和中央音乐学院任教。长期从事少数民族音乐的教学、创作及研究，数十次深入少数民族地区从事田野工作，收集大量一手资料。主要学术成果有《侗族歌唱习俗与多声部民歌》、《中国境内藏族民俗音乐考察研究》、《中国境内佤族民俗音乐考察研究》、《中国境内傣族民间音乐考察研究》、《藏族传统乐器》、《藏传佛教羌姆乐舞音乐考察研究》等数十篇。为《中国大百科全书·音乐舞蹈》、《中国音乐百科全书》等辞书撰写少数民族

① 汪平：《民族音乐学及其发展概况和研究范畴》，载《宁夏大学学报》，2001（3），98 页。



音乐条目。专著有《藏族传统音乐集粹》、《中国少数民族传统音乐》（主编）等。另外，曾承担并完成国家教委“七五”、“八五”规划博士点科研项目“中国少数民族传统音乐系统研究”、“藏族传统音乐考察研究”及北京市教委科研项目“中国少数民族传统音乐系统研究”。2004年起主持教育部重点科研基地重点研究项目“中国少数民族宗教音乐研究”、文化部国家重点科研项目“中国藏族音乐考察研究”。

冯光钰（1935—）　民族音乐学家、音乐教育家。重庆人。1961年毕业于四川音乐学院并留校任教，1981年调入中国音乐家协会，曾任中国音协书记处常务书记、中国民族音乐集成总编辑部主任。其间参与由文化部、国家民委、中国音协等主办的《中国民间歌曲集成》、《中国民族民间器乐曲集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国曲艺音乐集成》的编辑方案起草及制定，负责日常编纂工作及部分审定事宜。主要学术成果有《谈民歌的改编创作》、《再谈民歌的改编创作》、《音乐的地方志、地方的音乐志——试论编辑五种民族音乐集成的意义和方法》、《20世纪中国戏曲音乐回眸》、《收集整理中国民族音乐遗产50年》、《音乐研究》等。80年代中期以来，他借鉴西方传播学原理与中国传统音乐进行音乐传播学研究。在《中国传统音乐初论》中提出“传播网络”及“传播结果”概念，并从音乐传播演变的角度，将几十首民歌称为“同宗民歌”。1992年撰写《中国传统音乐的传播流变》，从地域音乐、人口迁徙、战争动乱、民间艺人行艺、艺术流派师承等方面论述我国传统音乐的传播演变。多年来在对中国传统音乐传播进行探讨的过程中，他从传播方式、传播特点及传播规律中找到了全新的文化视角。在出版的22本专著中，有关音乐传播研究的著作有《中国同宗民歌》、《客家音乐传播》、《戏曲声腔传播》、《曲艺音乐传播》、《中国同宗民间乐曲传播》、《音乐与传播》、《双年文录——音乐传播与资源

共享探新》、《中国曲牌考》等。

伍国栋（1942—）　民族音乐学家，中国艺术研究院研究员、南京艺术学院特聘教授，博士生导师，四川成都人。1963年毕业于西南师范学院音乐科，1981年毕业于中国艺术研究院研究生部，获文学（艺术）硕士学位。《音乐与表演》主编、中国音乐家协会会员，民族音乐理论委员会委员、中国传统音乐学会理事、中国少数民族音乐学会常务理事。历任中国艺术研究院研究生部主任、院学位委员会副主任、《艺术学教育与科研》主编、南京艺术学院音乐学院院长。长期从事民族音乐学、中国传统音乐、中国少数民族音尔的理论研究、实地调查和课堂教学，主讲民族音乐学概论、实地调查的理论及方法、学术论文写作、中国少数民族音乐等研究生课程。多次参加国际性学术会议并宣读论文。发表近百篇学术论文和出版有《白族音乐志》、《中国古代音乐》、《中国民间音乐》、《中国少数民族传统乐器独奏曲选》、《民族音乐学概论》、《中国音乐》、《民族音乐学视野中的传统音乐》、《中国少数民族音乐》等专著，其中《长鼓研究》、《民族音乐现象系统化结构的综合研究》、《民族音乐学理论的实践层面》、《中国民间音乐》、《民族音乐学视野中的传统音乐》等成果极具影响力。

李晴海（1927—）　白族，作曲家，民族音乐学家，云南省元江县人。1957年毕业于西南音专声乐系。先后担任过云南省文工团、云南省歌舞团、大理白族自治州白剧团、州歌舞团、云南艺术学院艺术研究室及音乐系领导工作。系中国音协会员，中国少数民族音乐学会第一至第十届理事、荣誉会员，云南艺术学院教授。主要学术成果中著作有《白族歌手杨汉与大本曲艺术》、《白族情歌选》（合著）、《大理白族音乐选》、《红河彝族民歌选》、《德宏傣族景颇族音乐选》（合著）；学术论文有《云南，聂耳的摇篮聂耳的根》、《白剧音乐的回顾与思考》、《刍议大理洞经音乐



在西部大开发中的走向》、《民俗与民歌之传承》等。

李元庆（1937—）　白裔汉族，作曲家、音乐学家，昆明艺术职业学院民族音乐研究所所长，云南省云县人。主要学术成果有《哈尼哈巴初探》、《中国云南红河哈尼族民歌》、《喊月亮—李元庆创作歌曲选》、《李元庆说唱音乐作品选》、《李元庆歌曲集》等。

此外，长期扎根于西南这片沃土的本土音乐学家在对本地域的民族音乐研究中也取得了骄人的成绩。下面以地域为例进行逐一探析。

贵州地区　贵州地区除本节前笔者对萧家驹、郭可诹两位前辈音乐学家及其他们的《侗族大歌》进行过详细介绍外，其实本地可谓人才济济、成果累累。如作为《侗族大歌》采编组成员的毛家乐先生撰写的《1957 年采集侗族大歌纪实》，为侗族大歌走向全国、享誉世界作出了贡献；古宗智先生 1964 年应中央音乐学院之邀参与编写的《民族音乐概论》更是首次把贵州的民族音乐学事业与全国联系在了一起。1978 年 12 月 8 日，贵州省音协召开的“汉族民间音乐研究”专题会议；1979 年 1 月，贵州省群众艺术馆向本省各县文化馆等有关单位和个人发出编辑出版《贵州少数民族民歌》及《民族器乐曲》的征稿通知（以下简称《通知》），并于一年后，由张中笑编辑的《贵州彝族民歌选》（上、下册）一书出版。这些工作为贵州地区“民族音乐学”意识的“萌芽”打下了基础。1979 年 1 月，由贵州艺校编印的《贵州苗族芦笙音乐》一书为贵州民族音乐学的“复苏”再次奠定了基础。

1979 年 8 月，由文化部、国家民委、中国音协等共同组织的编纂《中国民间歌曲集成》等四大民间音乐集成的《通知》下达。这是一股强劲的东风，致使从 1980 年起，贵州的“民族民间音乐研究”步入了国家项目的轨道。1980 年贵州籍音乐学

家李惟白先生应邀出席在南京召开的“全国民族音乐学学术讨论会”，并以《黔东南苗族民歌浅识》为题作了精彩发言，引起了学术界的普遍关注。这也成为他在1984年以组织者和策划者身份使“第一次中国少数民族音乐学术会议”在贵阳胜利召开的主要原因。并同时促使事隔四年后，“中国少数民族音乐学术研讨会第三届年会”在人民音乐家聂耳的家乡云南玉溪顺利召开。从这两次会议后，贵州音乐学者的研究步伐迈得更快，不但每两年一次的全国民族音乐学术研讨会，贵州都有学者参加，而且均有高质量、强学术性的研究成果问世。具有代表性的成果如张中笑、罗庭华主编的《贵州少数民族音乐》、殷干清的《贵州民族音乐文化研究掠影》、袁炳昌的《少数民族音乐在中国音乐史中的地位》、张中笑的《中国少数民族音乐研究思绪录》、李惟白的《民族音乐文化色彩论》等，“对推动中国少数民族音乐的理论研究也是有益的”（冯光钰在评价贵州学者研究成果时语——笔者注）。在此需特别指出的是古宗智先生的两本译著，一本是1992年辑集编印的《EML理论、方法、应用》，另一本是《美国印第安音乐与舞蹈》。两书和21世纪后在贵州进行的音乐类“非物质文化遗产保护”等工作，均对贵州民族音乐学的飞速发展作出了极大贡献。愿“多彩的贵州”永远多彩。[①]

云南地区　云南与贵州地区作为长江文化区的“滇黔分区”，具有相同或近似的音乐文化特征。按蔡际洲先生在《长江流域音乐文话巡礼》（一、二）一文中“编者按”的叙述“关于‘文化区’（cultureregion），系借鉴文化地理学中的概念，指具有‘共同文化属性’的地理空间。而‘音乐文化区’则指在音乐的体裁品种上，具有共同或相近的风格特征的区域。‘长江

① 参见张中笑：《民族音乐学与贵州》，载《贵州大学学报·艺术版》，2006(2)，1~9页。



音乐’，在这里有两层涵义：一是指产生于长江流域的音乐，其中包括土生土长的传统音乐和专业音乐家在长江流域创作的作品；二是指长江流域籍贯的音乐家所创作的音乐，或是非长江流域籍贯的音乐家创作的以长江为背景的音乐”则还具有发展上的相同或近似性。故笔者对该地的音乐学研究不作发展梳理，仅对该地的音乐学研究成果（非云南籍音乐学家们对云南地区的民族音乐研究）加以略述。该地区的主要研究成果有梁宇明《云南文山的洞经音乐》，杨放《云南民间音乐概述》，伍国栋、李汉杰《白族音乐志》，李惟白《苗岭乐论》，沈洽、吴学源、刘怡《基诺族音乐志》以及杨殿斛《濡化·互惠：乡邻参与丧葬仪式音乐活动的价值取向——黔中营盘民间丧葬“救苦”仪式音乐活动的人类学解读》、秦序《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》、张兴荣《云南民族器乐荟萃》、邓光华《摊与艺术、宗教》、顾峰《云南歌舞戏曲史料辑注》、张兴荣《云南洞经文化》、周楷模《祭舞神乐——云南民族宗教乐舞论》、解珺然《阿细跳月与萨尼大三弦舞——两个彝族支系音乐、舞蹈及文化语境的比较研究》、李汉杰《云南少数民族音乐学概论》等。集体成果有《云南白族民歌选》、《白族大本曲音乐》（大理白族自治州文化局编）、《云南民族音乐论集》（云南省民族艺术研究所编）、《中国戏曲志·云南卷》、《中国少数民族音乐史（上）》（袁炳昌、冯光钰主编）等。

西藏地区　为了便于研究，笔者在此将西藏地区特指为包含西藏和云南、四川的藏族人民聚居区。作为横断山脉之“藏彝走廊”，其成果既表现出浓郁的地域和民族特色又表现出鲜明的时代性。众所周知的原因，民族音乐学在藏区的发展是从 20 世纪 80 年代才真正开始的，虽然其发展只有短短 30 年的历史，同西藏几千年的传统音乐相比，不过是历史长河中短暂的一瞬，但无论从它的发展速度、规模上讲，还是从它的发展特色上看，与

几千年的传统音乐相比，有着质的飞跃，它代表着西藏音乐的一个新纪元、新里程碑，标志着西藏音乐进入了一个崭新的历史发展时期。特别是随着国家艺术学科重点科研项目集成工作的开始，经西藏自治区人民政府批准，1983 年初在区文化厅下属组建了艺术研究室。1986 年召开的全区第一届民族文化遗产抢救工作会议上成立了全区民族文化遗产抢救领导小组，并把艺研室更名为西藏自治区民族艺术研究所，从区级建制提升到县级建制，兼负全区民族文化遗产抢救办公室职能。此后，又在全区各地市相继组建了民族文化遗产抢救、整理和研究机构，并展开了历史上规模空前的抢救、搜集、整理、研究、编辑、出版民族民间艺术遗产的工作。这在西藏几千年历史上是一个首例，也是一个创举。

随着国家教育部人文社会科学重点研究基地所属的四川大学、西藏大学中国藏学研究所的成立，2001 年成立了西藏大学艺术研究所后，西藏的民族音乐学研究在五六十年代的基础上取得了长足的进步。① 主要成果有调查报告《平武白马藏人民间音乐考察录》、《四川木里拍米藏族音乐考察研究》等；论文《"卓鲁"的概念与种类的划分》、《保存民族的历史文化记忆——从藏戏"申遗"的优势及原则谈起》、《藏戏与汉族戏曲的比较研究》、《我国藏戏与西方戏剧的比较研究》、《门巴族民间戏剧考察——兼论藏戏与门巴戏的异与同》、《论藏族弦子（谐）艺术的形成与类别》、《非物质文化遗产视域下藏族歌舞艺术的保护与传承》、《川西康区主要藏族民间世俗性歌舞研究》、《云南藏族与其他少数民族乐舞文化的关联性》、《四川藏区"跳锅庄"的发展演变》、《白马人的民歌、花儿俏及其他》、《安多地区藏

① 参见米玛洛桑：《西藏当代音乐发展史上的机构与人才建设》，载《人民音乐》，2007（9）。



族民歌及其音乐特点》、《藏族民歌中的民俗事象透视》、《多彩的青藏高原藏羌多声部民歌地图》、《嘉绒地区俄斯德藏族民歌》、《嘉绒地区俄斯德藏族民歌》、《西藏佛教寺院音乐中的汉地器乐形式——楚布寺甲瑞居楚乐汉乐十六种》、《解析藏族曲艺中的活化石“折嘎”曲种》等。这些成果为藏族音乐艺术的进一步繁荣奠定了坚实基础，具有极高的史料和研究价值。

四川及重庆地区　作为西南地区政治经济文化的中心，该地区在中国音乐学发展历程中起着无可替代的重要作用。王光祈作为中国民族音乐学的奠基人，其历史地位无可撼动；从该地区走出的音乐学家，如冯光钰、伍国栋、田联韬、汪毓和等声彻神州；具有极高学术价值的音乐学研究成果浩如烟。这些成绩不仅是数代学者智慧的结晶，同时也是中国民族音乐学、特别是西南地区民族音乐学史上的一面旗帜，为中国民族音乐学的进一步繁荣奠定了坚实基础。该时期四川及重庆地区关于民族音乐学研究的主要成果有《论川剧高腔音乐》（沙梅）、《汉族调式及其和声》（黎英海）、《戏曲音乐研究》、《中国古代音乐史简编》（夏野）、《中国同宗民歌》（冯光钰）、《民族音乐学概论》（伍国栋）、《音乐社会学概论》（曾遂今）、《道教与中国传统音乐》（蒲亨强）、《中国音乐审美的文化视野》（管建华）、《川剧高腔音乐研究》（陈铭道）、《川剧高腔［江头桂］类曲牌宫调研究》（李成渝）、《彝族传统音乐思维探幽》（曾令士）、《四川白马藏族民歌的文化学研究》（何晓兵）、《北魏宫廷音乐考述》（李方元）、《宫调感情说辩义》（蒲亨建）等。同时四川音乐学院的音乐理论研究亦有突出贡献，其中以《民间歌曲概论》（宋大能）、《和声写作基础知识》（黄虎威）、《川剧高腔音乐研究散论》（钟善祥）、《蜀派古琴》（谭明才）、《中国琵琶史稿》（韩淑德、张之年）以及《中国民族音乐概述》（肖常纬）、《歌唱语言概

论》（杜秦还）等为代表。[①]

第三节 播洒在大西南的中国民族音乐学花蕾

王光祈伟大的思想及其在中国民族音乐学发展上的巨大贡献，恐先生本人也未曾料及。修海林、俞玉滋在《论王光祈的音乐思想》一文中评价道：“王光祈从研究经济、外交而改学音乐，并在其后半生倾注全部心血致力于音乐学的研究，并非一时心血来潮或寻找世外桃源，而是试图以音乐文化的复兴，促进民族文化复兴，从而实现他唤起民族精神，完成社会改革的美好愿望。因此，从某种意义上讲，王光祈在音乐学研究中作出的成绩及其作用和影响，在客观上是超出了他本人‘少年中国’理想及其空想社会主义思想的局限。”杜亚雄在《20世纪民族音乐学在中国的发展》一文中这样评价：“王光祈先生不仅是第一位把比较音乐学介绍到我国的音乐学家，也是把这门学科从西方介绍到东方来的第一位学者。”冯文慈、俞玉滋均认为先生是我国现代音乐学的奠基人。日本著名音乐学家岸边成雄先生称王光祈为“东方研究比较音乐学之第一人”[②]。李岚清评价王光祈为“中国近现代音乐学的开拓者”[③]。由此足见先生在近现代中国民族音乐学发展上的历史地位。

---

① 参见蔡际洲：《“天府”风情：巴蜀音乐文化区鸟瞰——长江流域音乐文化巡礼之三》，载《云南艺术学院学报》，2001（1），19页。

② 敖昌群：《一笔丰硕的历史文化遗产——<王光祈文集>出版致辞》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，2页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

③ 参见俞玉滋、修海林：《论王光祈的音乐思想》，见四川音乐学院1984年王光祈学术讨论会论文集：《王光祈研究论文集》，52页，内部刊物，1985。



王光祈对西南地区民族音乐学的影响，笔者拟从以下几方面逐一探讨。

一、勤奋严谨之治学精神成为西南地区一座永恒映照的灯塔

先生作为一位先是研究法律、经济、外交，再而改学音乐，并在其后半生倾注全部心血致力于音乐学研究的“半路出家”人，其精神支柱源于“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，重新沸腾。吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’灿然涌于吾人之前，因此之故，慨然有志于音乐之业”。[①]

同时先生认为：音乐的任务就在于“将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上”。“著书人的最后目的，是希望中国将来产生一种可以代表‘中华民族特性’的国乐。”并指出：“欲使中国人能自觉其为中华民族，则宜引音乐为前导。何则？盖中华民族者，系以音乐立国之民族也。”同时还说：“吾之志，在以乐为学，而不以乐为技。吾将偏究各国之音乐，考其擅变，审其异同，吾国先民音乐之素养，视各国为深，吾尤发湮扶微，张皇出渺，使吾国音乐，亦得与欧洲各国，各占一席，一洗外人讥我为无耳民放之耻。”[②]

先生在《东西乐制之研究》和《各国国歌评述》等著作中也一再强调指出：“中国人自身反把‘中国音乐’认为一钱不值，不肯细心去研究，这真是我们从事音乐的同志，所当引为深耻的！”

---

① 引自王光祈：《东西乐制之研究·自序》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（下）》，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 魏嗣銮：《我所能记忆光祈之生平》，载《追悼王光祈先生专刊》，1936年4月。转引自韩立文、毕兴：《音乐学家王光祈生平事略》，载《音乐探索》，1983（1）。

关于先生改学音乐的主要原因笔者已在"第一章"第二节《王光祈思想探析上的几个问题》中作过深入探析，此不赘述，笔者仅以先生在德治学二三事为例证其精神。

例一：先生针对"中国各代正史，对于各律，往往仅记其名称，未详其音值；即有，亦与近代算法不同，令人阅之，不得要领"之现状，提出用统一的算律方法，即"平均音程值"的计算方法（用1表示平均律全音，0.5表示平均律半音）将各律的音值一一算出，并标出了详细的数据，便于人们研究和查阅。他是我国采用统一计算方法对不同音律作系统、精密计算的第一个人。在当时各种辅助计算器材都没有的情况下，王光祈仅计算单值项，都需要耗费巨大精力。难怪，他在《东西乐制之研究》中自我感叹："著者计算音值，往深夜，虽已仔细校阅，然仍恐不免错误，幸读者指出，以便再版时更正（譬如著者计算钱乐之三百六十律时，只误减一数，遂致全盘皆错。不得已乃从头再算一通，最后错误虽已改正，而所浪费之时间则已不少矣）。"

例二：先生由于过度紧张的学习与工作，加之生活拮据，常患头痛病，身体已是每况愈下，但仍笔耕研究不辍，常常是左手托住疼痛的头，右手坚持写作，以至曾昏倒于柏林图书馆。

例三：先生一生穷困潦倒，幼年时，为了减轻家庭负担，几岁时就边诵读诗书边为邻居放牛；青年时，边到私塾教课边操持家务，并认真研习中国古代经史和名家诗集。特别是先生在留德期间更是夜以继日的工作和学习，以图书馆为家，微薄的收入几乎全部用来购买了书籍和资料。

先生在德期间的所有论著均是在这种背景下产生的，其严谨和勤奋的治学精神对世人影响极大，中国民族音乐学在西南的发展和研究之所以能取得令世人瞩目的成绩，均是在先生精神感召下的产物，以下面几例为证。

西南地区特殊的地域环境既造就了独特的音乐文化，也为民



族音乐学家们的研究制造了障碍，“蜀道难难于上青天”的诗句，“天无三日晴，人无三分银，地无三里平”的俗语也印证了该地区险恶的自然条件，即便如此，也阻挡不住学者们的前进步伐。如毛继增先生为了完成对西藏传统音乐的研究，先后八次深入藏区，行程数万公里，几乎踏遍了西藏地区的每个角落。第一次进藏时，每天以自行车代步，几乎冒着生命危险进行田野考察（当时西藏刚刚解放不久，治安和社会稳定性都不好，还佩带过小左轮手枪，作为自卫的工具），其艰苦程度，无以言表。但为了国家的民族音乐事业，先生坚持了过来，并完成了《西藏古典歌舞——囊玛》、《西藏民间歌舞——堆谢》两书的撰写工作。2001 年，已是七十高龄的毛继增先生为了完成《新疆传统音乐文化实录》课题的研究，又多次深入新疆地区，行程八万多公里，他的足迹可谓遍及天山南北，大漠戈壁深处，连罗布泊、楼兰边缘上散居的人家也没有漏掉，足见其勤奋、严谨之治学精神，令世人敬仰。

再如，贵州音乐学家们在研究该地区的民族音乐时，也历经苦难。毛家乐先生在《1957 年采集侗族大歌纪实》[1] 一文中写道：“在解放初期（1957 年），在极端艰难的生活环境中，在没有录音设备、照相器材的条件下仅凭一架手风琴，一只半音口琴和一只跑表组织专业人员对侗族大歌进行采集，说明贵州的音乐工作者敬业、爱业，不计名利的钻研精神是何等的可贵。凭着这种精神，第一次全面介绍侗族大歌的文字资料得以出版问世，为以后研究侗族大歌提供了最珍贵的第一手资料，使侗族大歌通过介绍演出享誉全国、走向世界……这一采集成果将永载史册。”殷干清先生在主编的以记叙贵州中青年音乐学家群为民族音乐学

① 参见张中笑，杨方刚：《侗族大歌研究五十年》，35 页，贵阳，贵州民族出版社，2003。

而奋斗的书时，取名为《跋涉集》，从书名也可看出编者的良苦用心。正如“后记”中写到：“本书以‘跋涉集’命名，因为它所描写的是经年累月跋涉于夜郎古道，耕耘于乌蒙苗岭的贵州中年民族音乐学家群的精神与事迹。”贵州省音协主席冀洲为之作“序”曰：“‘矿工’礼赞——代序。”把书中这些主人誉为开采民族音乐文化宝藏的“矿工”，同样是满怀深情而用心良苦。[①]把先生之精神誉为一座竖立于西南地区的灯塔，给来者以永恒的映照，实为生动、贴切。

二、为西南地区民族音乐学的研究和发展奠定了理论基础

音乐救国是王光祈思想的核心，先生认为：“音乐为一民族、一时代思想之表现；倘若对于该民族该时代音乐以外之各种思潮，不能尽量了解，则对该民族该时代之音乐，亦不能尽量领悟。因之，研究音乐历史的人，必须同时注意其他各种历史。”[②]因此，国家要独立，国家要富强就要发展音乐，特别是发展民族音乐，只有振兴民族音乐，才能振奋民族精神。因为中国民族音乐的基本任务，也是最终目标是“将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上”。故“著书人的最后目的，是希望中国将来产生一种可以代表‘中华民族特性’的国乐”。且“凡是‘国乐’须具备下列三个条件：（一）代表民族特性。音乐是人类生活的表现……各民族的思想、行为、感情、习惯，既彼此悬殊，其表现于音乐方面，亦当

---

① 参见张中笑：《民族音乐学与贵州》，载《贵州大学学报·艺术版》，2006（2），2页。

② 引自王光祈：《西洋音乐史纲要》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（中）》，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。



然互异。（二）发挥民族美德。音乐之功用，不是拿来悦耳娱心，而在引导民众思想向上。因此，凡是迎合堕落社会心理的音乐，都不能算为国乐……”（三）畅舒民族感情。“此处所谓畅舒感情，是畅舒民众的感情，不是一部分智识阶级的感情。假如我们只主张恢复古乐，高人隐士不懂，那么，其结果只能畅舒考古先生或高人隐士的感情，亦不能算是国乐。”① 虽先生对音乐之功效过于夸大而致其有“空想主义”之嫌，但其所拟定的三条国乐标准却为民族音乐学在中国的发展奠定了理论基础，解决了为什么要发展民族音乐的问题。

自先生把发展民族音乐的理论建立后，西南地区一代代音乐学家们付出了毕生心血，在先生的国乐理论及标准指导之下，为中国的民族音乐学事业发展作出了巨大贡献。从聂耳的《中国歌舞短论》；“山歌社”等到毛继增的《西藏民间歌舞——堆谐》、《西藏古典歌舞——囊玛》；萧家驹、郭可诹的《侗族大歌》；何芸、简其华、张淑珍的《苗族民歌》、《苗族芦笙》；方暨申的《侗族拦路歌的收集与研究报告》等再到田联韬的《侗族歌唱习俗与多声部民歌》、《中国境内藏族民俗音乐考察研究》、《中国境内佤族民俗音乐考察研究》、《中国境内傣族民间音乐考察研究》、《藏族传统乐器》、《藏传佛教羌姆乐舞音乐考察研究》、《中国少数民族传统音乐》；冯光钰的《中国同宗民歌》、《客家音乐传播》、《戏曲声腔传播》、《曲艺音乐传播》、《中国同宗民间乐曲传播》、《音乐与传播》、《双年文录——音乐传播与资源共享探新》、《中国曲牌考》；伍国栋的《长鼓研究》、《民族音乐现象系统化结构的综合研究》、《民族音乐学理论的实践层面》、《中国民间音乐》、《民族音乐学视野中的传统音乐》

① 引自王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷》（上），成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

等。这些众多的民族音乐学研究成果在思想内容上虽未达到王光祈先生所要求的“救国救民”之高度，但亦从不同角度全面展示了中国音乐文化的博大精深和无尽魅力，发扬了“中华民族之精神”，体现了先生与鲁迅“只有民族的，才是世界的”[①] 伟大思想的高度契合。

三、为西南地区民族音乐学的研究和发展提供了基本方法

王光祈在发展民族音乐方法论上认为：“这种国乐是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为这两种东西是我们‘民族之声’。”[②] 同时还提出了发展民族音乐的三个步骤：“第一步须将古代音乐整理清楚；第二步，将民间谣乐收集起来；第三步，悉心研究，从中抽出一条定理出来。”[③]

先生一生践行这种步骤，并将其运用于音乐学领域的研究，虽其音乐学研究领域宽泛，成果极为丰富，属于音乐学范畴的包括音乐史、音乐美学、音乐心理学、音乐教育学、律学、乐器学和作曲技术理论及表演艺术理论等，但这些音乐学成果的取得探其方法论可以归纳为三个方面：一是音乐进化论；二是唯物史学论；三是音乐比较观。

---

① 这句话最早出于鲁迅先生之口。其含义是指在文化上必须立足于自己，突出本民族特色，才能在世界文化之林获得尊敬与长久的发展。这句话作为一个理论，已经被许多人所接受并频繁引用，有其合理之处。文化是世界的共同财富，走民族特色的路子，不仅可以保护自己的优秀传统，发扬和弘扬民族个性，提高民族的创造力，还可以激励民族精神中最优秀的部分，给世界文化之林做出各种不同的精彩贡献。仅从王光祈先生确立的国乐标准、创造国乐的步骤和方法等内容即可看出其与鲁迅先生这一思想的高度契合和对鲁迅先生的推崇。

② 引自王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷》（上），成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

③ 同上书。



在音乐进化论中先生提出：（过去）“只有‘挂帐式’的史书，而无‘谈进化’的著述。从前‘纪事本末’一类书籍近于言‘进化’矣，但亦只限于该‘事’之本末，而对当时社会环境情形却多不作深刻探讨。此与近代西洋治‘历史学’者大异。”① 故先生不仅用欧洲自然科学中物种的进化理论诠释音乐的发展，还用进化理论研究中国音乐史，并在其研究成果《中国音乐史》中用“进化”二字命名各章节，如“律之进化、调之进化、乐谱之进化、乐器之进化、舞乐之进化、歌剧之进化、器乐之进化”等。

在唯物史学论中，先生认为研究音乐史应该用以“实物”为重，“典籍”次之，“推类”又次之；英雄主义与时势主义兼顾；理论与实用并重等多种研究方法。其中“实物研究法，为一般治史者所最宝贵之方法。假如实物不可复得，则只好求之古代典籍。因为古籍所述虽然极有价值，但是我们现在所有的上古书籍，皆不是当时原版出品……是否可靠，已属疑问……必须要先打几个折扣方可。假如并典籍而无之，则只好利用类推研究法，以作聊胜于无之举”。并举例说：“郑觐文君之《中国音乐史》，材料亦甚宏富，可惜多未注明出处，是以不敢尽量采用。”②

关于比较音乐观，俞人豪先生在《王光祈与比较音乐学的柏林学派》一文中认为：“在此众多领域中，我认为他在比较音乐学这一领域中的学术成就不仅在中国，而且在整个东方均具有开拓性，因而具有特殊的价值。而且由于他在该领域研究中所形成的学术观点对他其他领域的著述产生了不容忽视的影响，所以

① 王光祈：《中国音乐史》，南宁，广西大学出版社，2005。

② 同上书。

研究他的比较音乐学理论就愈加必要了。”[①] 笔者极为赞同俞先生的观点。首先，先生的比较音乐学成果不仅被当代中国民族音乐学家们普遍当作是中国民族音乐学前身——比较音乐学兴起的标志，而且先生本人也是中国民族音乐学的奠基人；其次，先生的比较音乐学研究方法是揭示音乐本质，反映其内涵的重要手段。陈其射先生也在《深刻的思想启示——在王光祈音乐观下的后学反思》一文中评价到：“王光祈吸收了西方比较音乐学的精髓，确立了自身的比较音乐观。他对中西音乐各种基本要素、内在本质进行了对照和分类，寻求二者的内在联系和分野的标志。用比较音乐观作了17部价值极高的著作，其中《东西乐制之研究》、《各国国歌评述》、《中西音乐之异同》、《东方民族之音乐》堪称是中西比较音乐学开创的经典之作。他著述中的比较音乐观拓展了我国近代音乐学的研究视野，使中国音乐、西洋音乐、东方民族音乐同时纳入研究范围。用‘四分之三音’等无可争辩的事实说明东西方音乐应该并重，中西音乐是‘不同之不同，而不是不及之不同’。”[②] 由此足见先生的音乐学研究方法在中国民族音乐学发展过程中所起到的巨大作用，时至今日这些方法仍是中国民族音乐学研究中的基本方法，显示了其永恒性的一面。

西南地区的音乐学家们在先生之后的不同历史时期所取得的研究成果涵盖了音乐学领域的各个方面。这些成果的取得均采用了先生的这些研究方法。虽然目前国内学术界对民族音乐学研究成果的获取更提倡用“实证性研究法”，即“田野实践法”。如

① 俞人豪：《王光祈与比较音乐学的柏林学派》，载《音乐探索》，1986（3），46页。

② 陈其射：《深刻的思想启示——在王光祈音乐观下的后学反思》，载《音乐探索》，2009（1），73页。



伍国栋、毛继增、杜亚雄等学者在 2008 年 12 月于南京艺术学院召开的“改革开放与中国当代音乐学”高层论坛上一致指出：“田野工作是民族音乐学治学研究的灵魂和最基本的研究方法，是获取第一手资料的唯一途径。民族音乐学学术成果水准的高低，主要取决于田野工作深入、细致的程度。离开田野工作就不可能有民族音乐学性质的研究。我国民族音乐学理论及方法传承中脱离音乐对象‘高谈阔论’的现象，不仅可以视为是一种不端的学术风气和不良学术‘时尚’，且对于中国民族音乐学学科构建的未来发展也会产生极为不良的负面影响。”① 但笔者以为：从先生治学的三个研究步骤，到音乐进化论、唯物史学论、音乐比较观的建立，再到今天的民族音乐学家们所普遍采用的“实证性研究法”，即“田野实践法”的确立，其实均是相同研究方法条件下的不同表述方式，都是“通过对研究对象大量的观察、实验和调查，获取客观材料，从个别到一般，归纳出事物的本质属性和发展规律”② 的研究方法。如伍国栋的《中国古代音乐》是先生“须将古代音乐整理清楚”的产物；而毛继增的《西藏民间歌舞——堆谐》、《西藏古典歌舞——囊玛》，萧家驹、郭可诹的《侗族大歌》，何芸、简其华、张淑珍的《苗族民歌》、《苗族芦笙》，方暨申的《侗族拦路歌的收集与研究报告》，田联韬的《侗族歌唱习俗与多声部民歌》、《中国境内藏族民俗音乐考察研究》、《中国境内佤族民俗音乐考察研究》、《中国境内傣族民间音乐考察研究》、《藏族传统乐器》、《藏传佛教羌姆乐舞音乐考察研究》、《中国少数民族传统音乐》等成果则是先生“将民间谣乐收集起来，悉心研究，从中抽出一条定理出来”结合

① 王晓平：《民族音乐学的灵魂、内核、理想与基石——“改革开放与中国当代音乐学”高层论坛专题评述》，载《中国音乐》（季刊），2009（1），151 页。

② 同上书，150 页。

“音乐进化论、唯物史学论、音乐比较观”的直接结果。还有西南地区各地的《民间音乐集成》、《音乐志》、《乐器志》等都是先生音乐学方法论下的结晶。这些都彰显了先生这些研究方法及手段的实用性，也为后来音乐学研究方法的逐渐成熟奠定了广泛基础。

四、为西南地区民族音乐学的研究和发展提供了基本内容

民族音乐学的研究内容（范围或对象）在不同的国家有不同的阐释。如德国《音乐大词典》有关条目的定义阐释说：“民族音乐学……音乐学的一个分科，研究所有非欧渊源的音乐以及欧洲的民间音乐。”[①]如美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》阐释说：“民族音乐学的有关主要内容是欧洲城市音乐以外的至今尚在流传的口头传统音乐（及其乐器和舞蹈）。调查研究的主要课题是非欧文化民族的音乐（或部落音乐）；亚洲文化民族口头流传下来的音乐（即宫廷、高级僧侣及其他上层社会的音乐），诸如中国、日本、朝鲜、印度尼西亚、印度、伊朗和阿拉伯国家者，以及民间音乐”，“她考察最广范围内的音乐实践；它的首要标志就是面对口头传统现象。它主要把具体的音乐重新放回到具体的社会文化环境里，使其处于一群人的具体思维、行动、组织之中，并且研究其相互之间的影响；同时就这些事实在文化水平、技术背景相似或不相似的几组人们之间进行互相比较。”[②]如日本在《标准音乐词典》中的阐述为：“民族音乐学是以研究

① 参见库克尔茨著，金经言译：《民族音乐学》，转引自伍国栋：《民族音乐学概论》，13页，北京，人民音乐出版社，2008。

② 参见巴·克拉德著，吕千飞译：《民族音乐学》，转引自伍国栋：《民族音乐学概论》，13页，北京，人民音乐出版社，2008。



各民族的音乐的构造、特征以及它与各该民族所处地理环境的关系，和历史文化的关联为目的的音乐学中的一个专门学科。”①而该国在《音乐大事典》中的解释为：“民族音乐学这一门学科，涉及到从人类的个体到小集体、共同体、地区、部落、民族、国家、人种、整个人类的各层次的文化中存在的音乐现象乃至音乐文化及其周围事项，不仅阐明其中具有中心意义的对象的内部构造（音乐构造），也阐明受到各自的社会、文化制约的外部构造（脉络构造），进而把握内部构造和外部构造两者的相互关系，将人类的音乐性放在文化的个别性和普遍性这两极之间的某个位置上，并阐明其本质。”② 如苏联在其《音乐百科全书》中的解释为：“民族音乐学是研究民族音乐的一门学科，是总的音乐理论的一部分，同时它又和民族学、民俗学、社会学紧密相关。民族音乐学的研究对象是民间的传统音乐。”③

从上述代表性国家关于民族音乐学的阐释可以看出，各国的民族及音乐文化背景的不同，其研究内容均异，但从学科所涉及对象及范围来说，依据伍国栋先生在《民族音乐学概论》一书中根据当今世界各国音乐学家对民族音乐学学科定义的阐释，大致由下列三种类型构成。

第一种类型为非欧渊源音乐对象型，以德国和美国的研究为代表。第二种类型为民间音乐对象型，它以苏联的阐释为代表。第三种类型为人类音乐对象型，以日本为代表。不管这三种类型在研究范围和对象上的差异何在，但其“民族音乐学”的学科

---

① 参见张弦译：《标准音乐词典·民族音乐学》，转引自伍国栋：《民族音乐学概论》，14页，北京，人民音乐出版社，2008。

② 参见山口修著，罗传开译：《民族音乐学》，转引自伍国栋：《民族音乐学概论》，14页，北京，人民音乐出版社，2008。

③ 参见泽姆佐夫斯基著，张怀惠译：《民族音乐学》，转引自伍国栋：《民族音乐学概论》，13页，北京，人民音乐出版社，2008。

特征和属性是较为趋同的。目前，虽然我国也对民族音乐学的研究对象、内容、范围等方面存在一定的争议，但对于其“民族音乐学是音乐学下属的一门研究世界诸民族传统音乐的理论学科，它的基本特征是将某民族现存的传统音乐置入该民族现存的特定的自然环境和社会文化环境中去，通过对该民族成员（个体或群体）是如何根据自身文化传统去构建、使用、传播和发展这些音乐的考察和研究，阐述其有关音乐的基本特征、生存规律和民族文化的特质”① 的描述较为趋同。

王光祈的音乐学研究领域非常宽泛，仅中文音乐著作就多达17部，如《欧洲音乐进化》、《西洋音乐与诗歌》、《西洋音乐于戏剧》、《德国国民学校与唱歌》、《东西乐制之研究》、《各国国歌评述》、《西洋乐器提要》、《西洋制谱学提要》、《东方民族之音乐》、《音学》、《翻译琴谱之研究》、《对谱音乐》、《中国诗词曲之轻重律》、《中国音乐史》（上、下册）、《西洋名曲解说》、《西洋音乐史纲要》（上、下卷）等。此外，还有二十多篇期刊载中文文章和十多篇报纸载中文文章。如《德国人之音乐生活》、《欧洲音乐进化论》、《阴调与阳调》、《音乐在教育上之价值》、《声音心理学》、《论中国音乐》、《中国音乐短史》、《中国乐制发微》、《译谱之研究》、《中西音乐之异同》、《西洋人与中国戏》、《中国音律之进化》、《论中国古典歌剧》、《德国乐中之歌剧》、《德国音乐与中国》、《音乐与时代精神》、《德国乐中之趣剧》等，可谓涵盖音乐学研究的各个方面。特别是在先生的比较音乐观下完成的《东西乐制之研究》、《各国国歌评述》、《中西音乐之异同》、《东方民族之音乐》、《中国音乐史》等论著，堪称是中西比较音乐学开创的经典之作。

先生的这些研究既有技术性音乐理论学科与物理声学相结合

① 伍国栋：《民族音乐学概论》，16页，北京，人民音乐出版社，2008。



的产物——乐律学，如《东西乐制之研究》、《东方民族之音乐》、《音学》等；也有技术性音乐理论学科与历史学相结合的产物——音乐史学，如《中国音乐短史》、《中国音乐史》等；还有技术性音乐理论学科与民族学相结合的产物——民族音乐学，如《东西乐制之研究》、《各国国歌评述》、《中西音乐之异同》、《东方民族之音乐》等；技术性音乐理论学科与教育学相结合的产物——音乐教育学，如《音乐在教育上之价值》等，甚至在音乐美学、音乐社会学、音乐心理学、乐器学等学科上均有深入研究。此外，先生还撰写了大量的外文著述，如《中国的音律体系》、《音乐在中国的意义》、《论中国音乐》、《论中国记谱法》、《论中国古典歌剧》、《千百年间中国与西方音乐交流》等，不遗余力地向西方介绍中国民族音乐，对东西方音乐文化的交流都起了一定积极的影响，并对中国民族音乐走向世界奠定了基础。

西南的民族音乐学家们，在先生思想影响下，不仅继续沿着他的足迹做深入研究，而且还大大拓宽了先生的研究视野，使中国的民族音乐学成果受到世界各国的高度认同和广泛赞誉。正如陈达波、李姝在《王光祈与民族音乐的发展》一文中评价的一样：王光祈在《欧洲音乐进化论》中就有关于我国国乐的创作问题；《东西乐制之研究》中从“律”和“调”两大问题入手，对东西乐制作了较为系统的比较研究；《东西民族之音乐》中详述了中国等亚洲各国的民族音乐；《中国音乐史》述及中国音乐之乐律、音调、乐谱、乐器、乐队、舞乐、歌剧和器乐等诸方面。论文《译谱之研究》主要对律吕谱、宫商谱、工尺谱的译法进行了探讨和试译，并对国内学者的译谱法和所译乐谱做了广泛的比较和评述；《中西音乐之异同》从乐制、乐理、词曲的轻重律及音乐审美等四个方面对中西音乐进行比较研究；还有《中国音律之进化》等等。他的著作对西洋音乐和中国传统音乐

作出全面系统的总结和阐述，而这些音乐著述在当时都可视为我国专业音乐教育和业余音乐教育极有价值的教科书和参考书。他丰富的音乐著述对于我国对当时的民族音乐发展和现代的民族音乐发展都起到了重要的推动作用。[①] 而对西南地区的影响则是不言而喻的。

五、为西南地区民族音乐学的研究和发展指明了方向

我们从先生的思想以及他留给世人的大量学术成果中，可清晰地看见了其发展民族音乐的基本思路。主要有两条线索：一条线索是“将古代音乐整理清楚……从中抽出一条定理出来”，换句话说就是将现今的民族音乐与我国的古代音乐相结合，即“古为今用”；另一条线索则是“利用西洋音乐科学方法，把它制成一种国乐”，换言之就是将现今的民族音乐与西洋音乐相结合，即“洋为中用”。先生的这一思想不仅为西南和全国的民族音乐发展指明了前进的方向，而且使制约中国多年的民族音乐发展的瓶颈问题迎刃而解，使音乐学家们的前进道路变得明朗而开阔，这一思想甚至为新中国成立后党中央关于发展中国文学艺术所提出的“百家争鸣、百花齐放、古为今用、洋为中用”的十六字方针，奠定了理论基础。

西南地区民族音乐学根据先生所指引的两个前进方向，时至今日均以取得阶段性重大突破，呈现欣欣向荣的发展态势。如第一个方面“古为今用”中先生要求：“这种国乐是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为这两种东西是我们‘民族之声’。凡有了‘国乐’的民族，是永远不会亡的，因为，民

---

① 参见陈达波、李姝：《王光祈与民族音乐的发展》，载《音乐探索》，2003(2)，35页。



族衰废，我们可以凭着这个国乐使他复生转来。”因此，在我国古代音乐的基础之上，西南各地的各种“乐志”和“集成”相继问世。如《苗族民歌集成》、《彝族音乐集成》、《贵州乐器志》、《藏族乐器志》等。特别是文化部、中国音乐家协会于1979年联合制订了《收集整理我国民族音乐遗产规划》，并要求在全国范围内有计划、有步骤地开展全面普查、收集、整理民族音乐遗产的工作后，西南各地的专门音乐学研究机构、文化团体和音乐学家们积极响应这一号召，并通过夜以继日的工作，顺利完成的《中国民间歌曲集成》（四川卷、贵州卷、云南卷、西藏卷）、《中国戏曲音乐集成》（四川卷、贵州卷、云南卷、西藏卷）、《中国曲艺音乐集成》（四川卷、贵州卷、云南卷、西藏卷）、《中国民族民间器乐曲集成》（四川卷、贵州卷、云南卷、西藏卷）等地方卷，为中国四大集成的顺利出版、发行做出了卓有成效的工作。就像吕骥在《中国民间歌曲集成·总序》上说的一样：“集成的出版是我国当代文化生活中的一件大事，这不仅表明我们对民族音乐遗产进行全面系统的整理工作已获得第一批成果，也预示今后在民族音乐遗产研究上将获得更加广泛而深入的发展，对于社会主义的民族的音乐文化的全面发展和建设必将产生深远而有益的影响。”① 吕老的这些话充分肯定了王光祈先生对继承和发扬民族音乐优秀遗产和“古为今用”的伟大主张。

而作为“洋为中用”的第二个方面也在蓬勃发展。今天的西南地区民族音乐学发展首先是把西南传统音乐的研究放在主导地位，将欧洲及其他国家民族音乐学的理论、方法仅作为一种手段运用到对本地域的民族音乐研究中去，并借鉴世界现当代最新、最权威的理论基础，指导我们的民族音乐学发展。如自20

---

① 吕骥：《中国民间歌曲集成·总序》，载《音乐研究》，1992（3）。

世纪80年代起至21世纪初，仅人民音乐出版社出版的重要译著，如爱德华·汉斯立克《论音乐的美——音乐美学的修改刍议》（杨业治译，1980）、汉森《二十世纪音乐概论》（孟宪福译，1986）、保罗·朗多尔米《西方音乐史》（朱少坤等译，1989）、人民音乐出版社编辑部《音乐辞典词条汇辑/西洋音乐的风格与流派》（吕昕等译，1990）、G. 韦尔顿·马逵斯《20世纪的音乐语言》（蔡松琦译，1992）、申克《自由作曲》（陈世宾译，1997）、三木稔《日本乐器法》（王燕樵等译，2000）、库斯特卡《20世纪音乐的素材与技法》（宋瑾译，2002）、贝内特·雷默《音乐教育的哲学》（熊蕾译，2003）及西南地区音乐学家翻译的重要外国音乐学文献，如古宗智先生的《EML理论、方法、应用》和《美国印第安音乐与舞蹈》等对民族音乐的研究、发展起到了无可估量的重要作用。

多年来，西南地区民族音乐一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从中西的调和中，走出了一条新路。近几年来，在该地区发展民族音乐的探索中也越来越多地采用了"洋为中用"的方法，这种思想使西南地区民族音乐在面临流失危机时重新找到了出路，使我国的民族音乐得到了进一步的发展。我们不能不看到，王光祈提出建立民族性的音乐与强调民族的独立自尊精神，无论是在当时还是现在，都具有十分重要的意义。[①]

需要特别指出的是，王光祈先生针对当时音乐领域出现的"欧化"倾向，一针见血地指出："盖国内虽有富于音乐天才之人，虽有着手西乐教育之士；但是若无本国音乐材料（乐理及作品等）以作彼此观摩探讨之用，则至多能造出一位'西洋音乐家'而已。"时至今日仍具有深远的教育意义和警示作用。

---

① 参见陈达波、李姝：《王光祈与民族音乐的发展》，载《音乐探索》，2003（2），36页。

第三章　西南地区民族音乐素描

我国西南地区处于亚欧板块、印度洋板块与太平洋板块的交界地带，从地理学上讲是指包括青藏高原东南部、四川盆地和云贵高原大部分的广大地区，即包括四川省、云南省、贵州省、重庆市及西藏自治区共三省一市一区，总面积达250万平方公里。同时西南也是全国民族成分最多的地区，在这片面积仅为全国四分之一的国土上集中了中国三分之二的民族。其中仅云南省就有汉、彝、白、壮、傣、苗、回、藏、傈僳、哈尼、拉祜、佤、纳西、瑶、景颇、布朗、普米、怒、阿昌、独龙、基诺、蒙古等23个民族聚居，成为我国民族成分最多的一个省。

若以单位面积上拥有的民族数作为民族密度来衡量，那么西南地区的民族密度之高，不仅在我国是首屈一指的，即使在世界上也是绝无仅有的。从这些民族的文化历史背景看，他们既保持了本民族的传统风格特色，又有相互交流、相互融合、相互吸收的多元性特征。如西南地区的民族语言，既表现了独立的汉藏语系特征，又融合了南亚语系的元素；又如在宗教信仰上，既有佛教、道教、伊斯兰教、基督教等宗教，又有东巴教、萨满教、苯教等本土原始宗教。

正如费孝通先生言："中华民族作为一个自觉的民族实体，是近百年来中国和西方列强对抗中出现的，但作为一个自在的民族实体则是几千年的历史过程所形成的……它的主流是许许多多

分散孤立存在的民族单位，经过接触、混杂、连接和融合，同时也有分裂和消亡，形成一个你来我去，我来你去，我中有你，你中有我，而又各具个性的多元统一体。”① 同时，音乐学家黄翔鹏在音乐论集《传统是一条河流》中说道：“中国各民族的传统音乐，在同一个文化群体中既有历史上形成的共性，又有不同民族、不同地区或不同时代特点遗留给具体乐种的千姿百态、丰富多彩的个性……从历史上的演变过程到现存的音乐实际，中国传统音乐都不是一个狭隘的、全封闭的文化系统。他是在不断的流动、吸收、融合和变异中延续着艺术生命的；同时，它又穿过无数的岩石与坚冰的封锁，经历过种种失传威胁，才得以流传至今。”② 每个民族共有和特有的音乐语言共同形成了华夏大地灿烂的民族音乐文化。本著仅以西南地区的民间音乐为研究对象，探析一代“音乐闯将”王光祈先生思想与西南地区民族音乐的关系。

第一节　西南地区民族音乐的分类

西南地区民族音乐因兄弟民族众多，音乐语言显得异常的庞杂，若想将其进行细细分类，非本书一两个章节所能阐释清楚的。单就西南地区汉族音乐而言，其不仅有民间音乐、宗教音乐，还有宫廷音乐和文人音乐，且这些音乐仅属传统音乐范畴，若还要分出一个相对“传统”概念的“现代”音乐类别，则将

---

① 费孝通：《中华民族的多元一体格局》，1 页，北京，中央民族学院出版社，1989。

② 黄翔鹏：《论中国古代音乐的传承关系——音乐史论之一》，见黄翔鹏：《传统是一条河流》，106 页，北京，人民音乐出版社，1990。

会变得更为纷杂。故本书采用董维松先生在《关于中国传统音乐及其分类》一文中的定义："中国传统音乐是指在中华民族大地上历代产生（或少部分）流传至今，和在古代历史长河中由外族（包括现属于我国的少数民族和国外民族）传入并在我国生根发展的一切音乐品种。"①

汉族音乐如此，少数民族音乐更加复杂。首先，是民族种类众多；其次，"少数民族据考察，仅有个别民族如藏族、满族、蒙古族、朝鲜族的传统音乐包括民间音乐、宗教音乐与宫廷音乐三部分，许多民族的传统音乐，只包括民间音乐与宗教音乐两部分，或只包括民间音乐一个部分……中国音乐界通常使用的民间音乐的分类方式，是根据音乐演唱、演奏的表演形式划分为民间歌曲、歌舞音乐、说唱音乐（曲艺音乐）、戏剧音乐（戏曲音乐）及民间器乐等五类……各少数民族的民间音乐包含的类别情况不一，大部分少数民族的民间音乐只包括民间歌曲、歌舞音乐和少量简单的民间器乐音乐，只有为数不多的一些民族拥有民歌、歌舞音乐和品种、曲目较多的器乐音乐，以及发展成型的说唱音乐（曲艺音乐）和戏剧音乐（戏曲音乐）等五类。"② 是故，本著中关于西南地区民族音乐的论述均只在其民间音乐五个类别的基础上展开。

一、民 歌

民歌是指各个民族的传统歌曲，是各民族民间音乐的基础和

---

① 董维松：《关于中国传统音乐及其分类》，载《中国音乐》，1987（2），59页。

② 田联韬：《中国少数民族传统音乐（上）》，13页，北京，中央民族大学出版社，2003。

核心。具有历史久远、内容多样、形式自由、体现劳动人民思想、感情、意志、要求和愿望，具有强烈的现实性等特点。表达了一个国家或地区人民独特的文化现象，属于民间文学的一种。

西南民歌是对四川、西藏、云南、贵州、重庆和广西部分地区民间歌曲的总称，这里有三十多个不同民族聚居于此。该地区民歌有着不同层次的古老文化特征，具有特殊的社会功能，且大多为诗、歌、舞相结合的演唱形式，内容复杂多样，同时还与不同历史阶段的民歌并存。由于该地区许多民族没有本民族文字，因此民歌成了他们记载历史、传播知识以及进行社交活动的重要手段，已成为日常生活中不可或缺的重要组成部分。所有这些都反映了特殊的、多层次的文化现象。

该地区民歌在调式上主要以五声或五声性的六声或七声调式为主，极少部分采用其他调式或该民族的特殊调式。音程关系也主要以五声式自然音程为主。在声部织体形态上，该地区民歌以单声部和多声部并存，少数民族以二声部、三部为主，如仫佬族民歌全部是二声部重唱或合唱。

民歌的分类有“大歌”、“小歌”。大歌以侗族、布依族、壮族等民族的最闻名，大歌又分男声、女声、童声三种。其中男声大歌一般节奏性较强，曲调明快；女声大歌节奏较自由，旋律细腻、柔和。小歌除二声部外也有单声部民歌。内容以爱情为主，一般是青年男女在室内用小嗓轻声唱。此外，还有古歌，以苗族的古歌历史最悠久。内容叙述天地的形成、人类的起源、游方的起因等，曲调富于吟诵性，歌唱者多为老人。侗族大歌 20 世纪 50 年代已闻名全国，其他民歌如《桂花开放贵人来》、《阿细跳月歌》等，也都是有代表性的曲目。

二、民间歌舞

歌舞是音乐、舞蹈与诗歌相结合的艺术形式，也是表演艺术的一种体裁。其既能抒情又能叙事，声情并茂，通俗易懂，能表达比较细腻复杂的思想感情和广泛的生活内容，具有较强的艺术表现力。通常有以下几种形式：一是表演者自歌自舞，如汉族花灯、采茶灯、打花鼓以及藏族的弦子舞、蒙古族的安代舞等均属此类；二是舞者占主导，歌者作陪衬，如歌舞《幸福水》；三是以歌者为核心，舞者处于陪衬地位，又称为“舞伴歌”。

生活在西南地区的苗、瑶、彝、傣等少数民族能歌善舞，有丰富多彩、各具特色的音乐舞蹈活动。这些活动与他们的生产劳动、生活习俗密切相关，其风格古朴，保存着浓郁的民族特色，如苗族的“跳月”和彝族的芦笙舞等。这些民族歌舞在音乐上的共同点均表现了鲜明的歌唱性和热烈的节奏性。在节拍上除常规的二拍子外，三拍子、六拍子及混合拍子也是他们常常选用的节拍类型，从而使音乐与舞蹈均散发出了独特的韵味。而在音乐结构形式上，西南民族地区的歌舞则大致可分为“单歌式”、“复歌式”和“组歌式”三种，体现结构形态的多样性。

三、说唱音乐

说唱音乐又称“曲艺音乐”，多由叙事性民歌演变而来。其音乐包括唱腔和伴奏两个部分，有说有唱，多以唱为主。

我国的说唱音乐有悠久的历史，明清时期以来有了更大的发展。由于各曲种所持方言的不同，因此曲艺音乐不仅有多种多样的曲调，而且各具浓郁的地方色彩。曲艺音乐大致可分为鼓词、弹词、道情、牌子曲和琴书五类。鼓词的演唱者边敲鼓边演唱，

伴奏主要有三弦、四胡等，主要流传于北方，如京韵大鼓、梨花大鼓等。弹词的演唱者边弹小三弦琵琶边演唱，多流传在我国南方，如苏州弹词、长沙弹词等。道情的演唱者边敲渔鼓、简板边演唱，如陕北道情、湖南渔鼓等。牌子曲的演唱者手持手鼓、檀板，边奏边唱，伴奏乐器以三弦或琵琶为主，唱腔为不同内牌连缀而成，如单弦牌子曲、四川清音等。琴书类则以伴奏乐器为扬琴而得名，如山东琴书、北京琴书等。说唱音乐的特点除了说、噱、弹、唱结合外，还强调字音、语调与曲调的紧密结合，个别贴切曲调还稍带形体表演。综上，说唱音乐的基本特点有：与语言紧密结合；富于浓郁的地方特色；简便的伴奏乐器；叙事性和代声性。

西南地区说唱音乐的代表性曲种是四川清音。该曲种其唱腔清脆灵巧、委婉圆润，乐器伴奏清晰透亮。特别是“疙瘩腔”（亦称“哈哈腔”）灵巧细腻、生动轻盈的特点，体现了四川清音独特的艺术风格。此外，该地区少数民族曲艺音乐因发展历史、地理环境、民族文化、语言声韵、民风民俗的不同而呈现种类繁多、色彩纷呈的特色。如白族大本曲，藏族的格萨尔仲、喇嘛嘛呢、折嘎，壮族的末伦、唱师、卜牙，侗族的君琵琶，苗族的嘎百福、果哈，傣族的甘哈甘派，彝族的甲苏等等。在众多的曲种中，有的历史悠久，具有古老的传统；有的是受汉族或其他民族曲种的影响而逐渐发展起来的曲种；有的源于本民族民间祭祀仪式和巫师活动，同当地的信仰与民俗活动密切相关，其音乐旋律性较强、婉转动听，演唱形式常常是边唱边舞或边唱边奏边表演；还有些曲种说唱民间故事、神话传说，曲调大多由民歌发展而来，这类曲种多抒情优美、含蓄深情；也有一些曲种的唱词为即兴式的赞词、颂词之类，其曲调流畅、活泼，有的富于幽默感，深受本民族人民群众的喜爱。

四、戏剧音乐

戏曲音乐，顾名思义即是指戏曲中的音乐部分，是综合了戏剧、音乐、表演、杂技、舞美等多种艺术手段为一体的综合艺术，包括声乐部分的唱腔、韵白和器乐部分的伴奏、开场及过场音乐。其中以唱腔为主，有独唱、对唱、齐唱和帮腔等演唱形式，是发展剧情、刻画人物性格的主要表现手段。唱腔的伴奏、过门起托腔保调、衬托表演的作用。开场、过场和武场所用的打击乐等则是渲染气氛、调节舞台节奏与戏曲结构的重要因素。中国戏曲音乐是在中国民族音乐百花园的土壤中繁衍发展起来的，它与古典歌曲、民歌、曲艺音乐、民族器乐等音乐门类一样，共同创造出绚丽多彩的中国民族音乐。

西南地区的戏剧音乐除传统的大剧种川剧外，滇剧和黔剧也是该地区最具代表性的剧种。滇剧是云南特有的地方剧种，是云南地方文化的重要组成部分，是清代中期在云南融会当时国内各主要剧种特长，以云南方言为基础，与明代以来形成的本地声腔、民族曲调融会而成的一种地方戏曲。而从音乐方面看，滇剧的丝弦、胡琴和襄阳三个主要腔调，虽然出于秦腔、徽调与汉调，但经过与云南人民的语言、风习和地方戏曲长期的融合之后，它已经与原来的秦腔、徽调、汉调风格不同，已完全独立成为有着浓郁云南地域特色的艺术形式了。黔剧又名文琴戏，是由说唱艺术贵州扬琴搬上舞台扮演而创立的新兴地方剧种，诞生于20世纪50年代初，60年代被正式命名。它的唱腔主要是继承发展了文琴戏民间说唱艺术的传统。它的表演是在吸收、借鉴昆剧等戏曲表演的基础上又学习当地各民族的民间表演艺术，逐渐形成了自己独特的风格。其音乐是在贵州扬琴说唱音乐的基础上，经过不断改革，并从贵州地方其他戏曲剧种以及民族民间音乐中

汲取素材，逐渐发展而成的。唱腔主要采用贵州方言演唱，以贵阳官话及黔西话为代表，属北方语系、西南官话，其声、韵、调都有自己的鲜明个性。

西南地区少数民族戏剧种类也相当繁多，且皆为歌剧形式，如藏戏、傣剧、壮剧、羌戏、彝剧、侗戏等，其中以藏戏最为古老和出名。这些少数民族戏剧有的源于民歌和民间歌舞，如傣剧、壮剧、彝剧；有的成于民间曲艺或叙事歌，如侗族戏剧源于其民间叙事歌嘎锦；还有的则是受其他民族的影响而形成的，如白剧、傣戏是受汉族戏剧而形成的。

五、民间器乐

民间器乐是指用中国传统乐器演奏的民间传统音乐，有独奏与合奏两种表演形式。独奏曲以乐器分类，一般以演奏方式归纳为吹奏、拉弦、弹拨、打击四大类；合奏曲以乐器的组合分类，可分为丝竹乐、吹打乐、弦索乐、锣鼓乐等形式，不同的乐器组合、不同的曲目和演奏风格，形成了多种多样的器乐乐种。此外，中国民族乐器的演奏也与人们的生活、习俗紧密联系，无论是在生产、生活、劳动、爱情、集会，还是婚丧嫁娶、宗教仪式、修房造屋、节气庆典等，也必须有民族乐器的演奏。

西南地区除中国传统的民族乐器外，少数民族特有乐器也极为丰富，如藏族的同钦（大型铜号）、达玛如（主要在宗教祭祀活动中使用的特殊形制的双面拨浪鼓）、扎木年（六弦琴），苗族的芦笙、芒筒，彝族的葫芦笙、马布（簧片乐器），傣族的葫芦丝，羌族的羌笛等。

西南地区少数民族的器乐音乐主要源于民歌和民间歌舞音乐，独奏曲目数量较少，大部分是从民歌中移植而成的合奏曲，其中尤以纳西族的白沙细乐、景颇族的文邦木宽、土家族的打镏子、

壮族的八音为最。这些充分地体现了西南地区民间器乐的多样性。

第二节 汉族音乐概略

西南地区的汉族音乐和华夏大地其他地区汉族音乐一样，既有着悠久的历史和独特的文化，又体现了南北混血、多民族融会的特征。西南地区音乐较早脱离了巫术祭祀等实用功能，有很高的情感审美价值，体现了西南民族的精神与节气，是我国音乐艺术文化的重要组成部分，也是世界音乐艺术宝库中的一枝奇葩。

现将西南地区汉族音乐简介如下。

一、主要音乐体裁及其特点

（一）民 歌

西南地区民歌，代表性体裁是山歌，其次是灯歌。此外，川江船夫号子也很有特色。

闻名的曲目有《小河淌水》、《赶马调》、《槐花几时开》、《我住贵州贵阳府》等。其山歌悠长自由，青山里一路“吼”来，畅快淋漓。船工号子高亢入云，如长江大河一泻千里，又如三峡风光，秀美明阔。灯调形式规范、旋律婉丽、柔媚曲延。

西南民歌丰富如繁花照眼，且朴实无华、平易近人，具有鲜明的民族风格和地域特色，它既与人民群众的社会活动、日常生活、生产劳动密切相关，又是人民群众集体创作、集体智慧的结晶，并在人民中口头流传，体现了源于生活却又高于生活的特点。

（二）戏 剧

在西南地区的川剧、滇剧、黔剧三大戏剧中，以川剧最具特

色，早在唐代就有"蜀戏冠天下"的说法。

川剧是清代乾隆时在本地车灯戏基础上，吸收融会苏、赣、皖、鄂、陕、甘各地声腔，形成含有高腔、胡琴、昆腔、灯戏、弹戏五种声腔的、用四川话演唱的剧种。其中川剧高腔曲牌丰富，唱腔美妙动人，最具地方特色，是川剧的主要演唱形式。川剧帮腔为领腔、合腔、合唱、伴唱、重唱等方式，意味隽永，引人入胜。川剧语言生动活泼，幽默风趣，充满鲜明的地方色彩和浓郁的生活气息，具有广泛的群众基础。常见于舞台的剧目就有数百，唱、做、念、打齐全，妙语幽默连篇，器乐帮腔烘托，"变脸"、"喷火"、"水袖"独树一帜，再加上写意的程式化动作含蓄着不尽的妙味……

川剧为世人所喜爱并远涉重洋传遍世界，其中川剧名戏《白蛇传·金山寺》更是在国内外流传甚广。

（三）歌　舞

西南地区最为流行的歌舞非花灯莫属，这种独特的民间歌舞随着时间的推移，时至今日已逐渐与地方戏曲、民歌等相互借鉴、融合，发展成为具有浓郁地域特色的地方戏曲剧种之一。其歌唱部分以明清以来的俗调、黄曲为主，其他则从本地的小调和山歌中演化而来。需要特别指出的是，在汉族与少数民族杂居地区的花灯常融合了不同民族的乐思、语言和其他音乐元素，其旋律形态和音乐风格常带有典型的异族情调，具有独特的艺术感召力。如四川秀山花灯、川北花灯、云南弥度花灯、昆明花灯、贵州独山花灯、遵义花灯等。

（四）曲　艺

西南地区的曲艺种类繁多、各具特色。如属评书评话类的四川评书；牌子类的四川清音；棋书类的四川扬琴、云南扬琴；渔

鼓道情类的四川竹琴；走唱类的四川车灯、巴渠三汇彩亭等。这些曲艺音乐的基本特征表现为：一是以叙述性见长，保持口语化的说唱风格；二是音乐与语言紧密结合，突出唱腔的音韵美；三是独特的演唱方法与润腔技巧。其中尤以四川清音的影响力为最。

（五）器　乐

西南地区的民族器乐与其他汉族地区的器乐一样，既保持了共性又有其个性，主要体现在以下三个方面：一是与地方声乐、民间风俗相结合的紧密性；二是乐器以及音色组合的多样性；三是器乐旋法以及演奏技巧的独特性。这些器乐既有单牌体和联牌体的结构形式，也有循环体和套曲体的综合，表现出形式多样的结构特点。

二、宗教音乐及其特点

西南地区独特的宗教音乐也保持了深厚而强烈的影响，如以青城山为主流的道教音乐和以峨眉山为主流的佛教音乐等。同时以四川为代表的佛教音乐与道教音乐及民间音乐，也表现出互相交流、吸收和各取所长的特点。如道教南韵中的《十供养》，在曲名、唱词和曲调上均与峨眉山佛教音乐《十供养》几乎完全相同。成都文殊院法堂音乐有赞（称颂诸佛菩萨，调律跌宕起伏，婉转悠扬，如《宝顶热茗香》等），有偈（梵文唱词简称，有五字和七字两种，五字偈如《愿以此功德，庄严佛净土》），有咒（梵文原文朗读，如祭咒《萨哩斡苓塔葛达》），有唱颂（韵体拜佛音乐，如早晚课反复咏唱《南无阿弥陀佛》）。四川民间流行的“佛歌”也很有特色。总的来看，四川梵乐有丰富多彩的形式和内容，除具有其宗教特色外，也有较强烈的地方特色。



第三节　少数民族音乐概略

中国是一个多民族国家，在西南地区，除汉族以外，还有彝、白、壮、傣、苗、回、藏、傈僳、哈尼、拉祜、佤、纳西、瑶、景颇、布朗、普米、怒、阿昌、独龙、基诺、蒙古等三十多个民族聚居，成为我国民族种类最多的地区。该地区的少数民族同汉族一样，在中国民族音乐发展历程和建设实践中，发挥了极为重要的作用。创建的极为丰富的音乐形式及音乐品种，是我国民族音乐宝库中不可或缺的重要组成部分。正如伍国栋在《20世纪中国少数民族音乐研究的创建》一文中所说：“中国音乐发展史，事实上也是一部多民族音乐文化交流史和多民族音乐文化融合史。55个少数民族，在这一音乐历史进程中，为传统音乐创建了极为丰富多彩的民族音乐文化，为进入20世纪的少数民族音乐研究积累和储备了丰富的民族音乐文化资源，这些资源是20世纪少数民族音乐研究之所以能够得以兴起和迅速发展的母源文化依靠，同时也是笔者收集、整理、提炼和概括20世纪当代少数民族音乐研究成果的依据和史鉴。”①

先生思想不仅与西南地区汉族音乐的发展有着密切的联系，而且对该地区少数民族音乐的发展，其关系可谓千丝万缕、错综复杂、影响巨大而深远，但囿于该地区少数民族众多，音乐语言、形式、内容等诸方面也极为复杂，非本著有限的篇幅能阐述完整。故笔者在本著的第四至八章用所归纳的先生思想对民族音乐具体影响的三个方面（即一是继承民族民间音乐元素；二是

① 伍国栋：《20世纪中国少数民族音乐研究的创建》，载《中国音乐学》，2004（3），7页。

借鉴西方的作曲技法；三是融入民族独立自强的爱国精神）以西南地区代表性少数民族，如藏族、羌族、彝族、苗族、傣族及个别其他少数民族的民间音乐为研究对象，探究先生思想与他们的具体关系。

西南少数民族音乐是中华民族音乐文化中不可分割的重要组成部分，不仅有深远的渊源，而且各民族又具有优秀的音乐文化传统。其既体现了高度的独立性又呈现了多元一体、混合发展的特点，同时还不断兼收周边其他少数民族音乐的精粹。正因这种综合性的发展模式，造就了在西南民族音乐领域中少数民族音乐表现得更为突出，从而为缔造中国民族文化起到了至关重要的作用。本章笔者仅选例该地区的几个代表性民族，如藏、苗、彝、羌、傣等少数民族就其音乐形式、构成、特点等方面作基本介绍。

一、藏族音乐

藏族是我国少数民族中历史悠久、文化发达的民族之一，主要居住在青藏高原上的西藏以及青海、甘肃、四川、云南等地，人口约 600 万人。藏语属汉藏语系藏缅语族藏语支，有卫藏、康、安多 3 个方言区。卫藏方言区包括西藏全境（除昌都地区外）；康方言区包括四川甘孜藏族自治州，西藏昌都地区，云南迪庆藏族自治州，青海玉树藏族自治州；安多方言区包括青海海南、黄南、海北、果洛等藏族自治州及海西蒙古族藏族自治州，四川阿坝藏族羌族自治州，甘肃甘南藏族自治州。

藏族人民创造了灿烂的民族文化，在文学、音乐、舞蹈、绘画、雕塑、建筑艺术等方面都有丰富的文化遗产。早在 12 世纪前后即出现了论述藏族民族音乐的专著，如萨迦班达智·贡格坚赞的《论西藏音乐》等，寺庙中至今保存并使用藏族的古老图

形乐谱——央移谱。

藏族传统音乐特色鲜明，品种多样，包括民间音乐、宗教音乐、宫廷音乐三大类。藏族的民间音乐与汉族民间音乐一样，也由民歌、说唱音乐、歌舞音乐、器乐、戏曲音乐五大类构成。本著在对藏族传统音乐的梳理辩证中，则主要针对民间音乐部分。

（一）民　歌

藏族民歌是藏族人民生活的缩影，充分反映了这个勤劳、勇敢之民族在其繁衍生息过程中的方方面面，按体裁与题材的不同，大致可分为山歌、劳动歌、爱情歌、风俗歌、诵经调等几种类型，在声部织体上也主要以单声旋律为主。

1. 山　歌[①]

山歌在藏语中称作“噜”[②]，是在山野间自由演唱的歌曲。山歌音域宽广、节拍节奏自由、旋律起伏较大、悠长高亢，极富高原特色。

2. 劳动歌

劳动歌藏语称“勒谐”，种类甚多，几乎在各种劳动中都有特定的歌曲。有的节奏鲜明，与劳动动作紧密配合，如打青稞、挖土、打墙等；有的节奏较为自由，如放牧、犁地、挤奶等。劳动歌有独唱、齐唱及一领众和等形式。

3. 爱情歌

爱情歌包括情歌、情茶歌等。情歌安多地区称“拉伊”，卫藏地区称“嘎噜”。情歌音乐有的较深情，有的较开阔自由，接

---

① 部分学者认为藏族是一个以游牧为主的民族，故山歌亦可称为“牧歌”。

② 在藏区的卫藏地区称“拉噜”、康地区称“噜”、安多地区称“勒”，但康地区与安多地区的“噜”与“勒”其实在藏语中既同字也同意，发音有别的主要原因是因其不同的方言导致的。

近山歌风格。情茶歌藏语称“克加”，流行于云南中甸等地，是在青年男女们聚会、饮茶以表达爱情时唱的歌，包括招呼歌、进门歌、对歌、感谢歌、告别歌等。

4. 风俗歌

风俗歌是在藏族特定的风俗活动中演唱的歌曲，包括酒歌、猜情对歌、婚礼歌、箭歌、告别歌等。

5. 诵经调

诵经调亦称“六字真言歌”，藏语称“玛乃”。是信仰佛教群众在寺院朝拜时唱的，各地有不同曲调。

除上述常见种类外，还有其他民歌类型，如儿歌、催眠歌、问答歌、诙谐歌等。

（二）说唱音乐

藏族说唱音乐有仲谐、折嘎、嘛玛尼等数种，多由民间艺人和僧人演唱。

1. 仲　谐

仲谐意为讲故事的歌，有说有唱，流传甚广，内容多为长篇民间故事或叙事诗，如《格萨尔王传》、《藏岭尼麦贡觉》等。唱腔数量甚多，大多具有朗诵性特点，结构多为上下句组成的乐段及其变化重复。

2. 折　嘎

折嘎是贫苦流浪艺人乞讨时，或游方僧人化缘时表演的一种说唱音乐。多用牛角胡琴伴奏，自拉自唱。有的艺人只用木棒做道具，一面说唱，一面表演动作。唱词有的讲述故事，有的即兴编词，多为颂赞主人的吉利话。音乐简单朴素，具说唱特点。

3. 嘛玛尼

嘛玛尼是一种古老的说唱形式。演唱者多为尼姑或民间艺人，他们张挂起描绘佛经故事的轴画，向群众说唱画中故事。

（三）歌舞音乐

藏族民间歌舞形式多样，特色鲜明，是藏族人民最为钟爱的艺术形式之一。歌舞曲的唱词内容广泛，如歌颂日月星辰、山河大地，赞美妇女的容貌服饰，思念亲人，祝福相会，祝颂吉祥如意以及宗教信仰等内容。

从20世纪50年代起，群众又编唱了许多反映新生活的歌词。在体裁上藏族歌舞音乐主要由果谐、堆谐、康谐、囊玛、谐钦等几种形式。

1. 果 谐

果谐是一种古老的歌舞形式，部分地区称之为“锅庄”，为圆圈歌舞之意，流传广泛，多在节日喜庆、劳动之余和宗教仪式上演唱。参加者相互拉手扶肩，边唱边舞，不用乐器伴奏。

2. 堆 谐

堆谐为西藏西部地方的歌舞。“堆”是高地的意思，指雅鲁藏布江流域由日喀则以西至阿里整个地区。堆谐在拉萨地区极为盛行，最初只用札木聂伴奏，后发展为小型乐队伴奏。

3. 康 谐

康谐藏语称“页”、“伊”或“弦子”，流行于康、卫藏地区。由于歌舞时男子用牛角胡或二胡在队前领舞伴奏，故称“弦子”。弦子发源于四川巴塘，巴塘弦子以曲调优美、曲目丰富、舞姿舒展而著称。

4. 囊 玛

囊玛主要流行在拉萨、日喀则等地城区。囊玛的音乐基本上由中速的引子、慢板的歌曲及快板的舞曲三部分组成。

5. 谐 钦

谐钦是流传于西藏拉萨、山南、日喀则、阿里等地区的古老仪式歌舞形式，多在隆重节日或仪式时演唱。

此外，藏区流浪歌舞艺人表演的“热巴卓”与“热巴谐”、阿里地区流行的“宣”等歌舞形式也极富民间特色，是藏族歌舞音乐中不可或缺的重要组成部分。

（四）器　乐

藏族民族乐器种类繁多，弹拨乐器有札木聂、扬琴；弓弦乐器有牛角胡、贴琴、根卡、胡琴、热玛琴等；吹管乐器有竖笛、骨笛、大号、号、唢呐、铜笛、海螺、口弦、竹笛、泥笛等；打击乐器有大鼓、热巴鼓、达玛鼓、巴郎鼓、锣、镲、串铃等。其中以札木聂、牛角胡、竖笛、大号最富有特色。

札木聂即六弦琴，据传已有六七百年历史，是民间歌舞堆谐、囊玛和札木聂弹唱的主要伴奏乐器。

牛角胡，藏语称“比汪”或“比庸”，与二胡形制相似，但琴筒用牛角制成，主要为弦子及折嘎伴奏。由于琴弓较短，演奏时凡旋律中的长音，均奏成八分音符的同音反复，并在弱拍上加用大二度或小三度的倚音或复倚音，形成弦子音乐的主要特色。

竖笛、骨笛流传于牧区。竖笛用木制，骨笛用鹰腿骨或羊腿骨制成，音区高，音量小，声音尖细，常用以吹奏牧歌曲调。

大号，藏语称“同钦”，铜质，管身无孔，长约 3 米，下端有大叭口，能吹出基音及五度泛音，音量宏大，多用于寺院仪式活动及藏戏音乐中。

（五）戏曲音乐——藏戏

藏戏大致包括西藏藏戏（阿吉拉姆）、安多藏戏（南木特）、

德格藏戏和昌都藏戏四个剧种。[1] 藏戏历史悠久，各剧种的唱腔、音乐、表演、服饰等具有不同特色。过去，在广场演出，伴奏只用鼓与镲，以人声为演员帮腔。新中国成立以来，藏戏被搬上舞台，并对唱腔、乐队等进行了改革，丰富了藏戏音乐的表现力。

西藏藏戏音乐与谐钦（大型歌舞）及后藏民歌有密切联系。藏戏唱腔中极有特色的"真固"唱法（一种装饰性花腔）源于酒歌和后藏民歌。藏戏的人声帮腔，主要是重复唱腔乐句的结尾部分。藏戏唱腔的音域一般在八度以内，女声以真声演唱，音区多在 小字组 g1～e2 之间；男声采用真假声结合的唱法，音区较高，常在 b～b1 之间；男女声演唱都侧重运用脑后音的唱法，行腔高亢嘹亮。

二、苗族音乐

苗族分布较广，主要居于西南地区的云、贵、川三省，湖南、湖北及广西部分地区也有较少分布，人口约 900 万人。

苗族历史悠久，有本民族语言，但无文字。苗语属汉藏语系苗瑶语族苗语支，20 世纪 50 年代创造并使用了拼音文字。苗族音乐属东亚乐系，由四大类构成：民歌、说唱音乐、歌舞音乐、民间器乐。

（一）民　歌

由于苗族分布较广，其民歌风格与音调特征均呈现了异彩纷

---

① 在田联韬主编的《中国少数民族传统音乐》一书中认为，藏戏主要包括西藏藏戏和安多藏戏两大剧种，德格藏戏和昌都藏戏属于局部地区流传的小剧种，在这些局部小剧种中还有木雅藏戏、嘉戎藏戏等剧种。

呈的特点。苗族民歌按社会功能及体裁可分为：山歌、酒歌、风俗歌、叙事歌等几类。而按约定俗成概念和音乐本身特点，亦可分为：飞歌、情歌、古歌、酒歌、嘎百福歌、大歌、龙船歌等。按演唱形式，又可分为：对唱歌、独唱歌、二重合唱、三部合唱等。

1. 飞　歌

飞歌是苗族社会生活中演唱最为自由的一种体裁，地区不同称谓各异，黔东南和滇北地区除称“飞歌”外有“吼歌”、“顺路歌”的称法，湘西和黔松桃地区称之为“高腔”和“平腔”。

飞歌既能用汉语演唱也能用苗语演唱，编唱亦有较大的随意性。它是苗族赶场、歌会、走亲访友和谈情说爱所必需的一种演唱形式，流传广，影响大。其音调高亢嘹亮、豪迈奔放，曲调明快，有强烈的感染力。

2. 情　歌

情歌又称“游方歌”①，是苗族男女青年在“游方场”上用以交流思想、倾诉爱慕思恋之情的曲调。爱情层次不同，曲调和歌词均有较大差异。如男女青年在初识时，一般演唱婉转动人的“调子歌”；在婚誓时则要用低回深沉的“数句句”，以表达对对方的无限爱恋。曲调结构多用一段体，并作歌词相异的反复，只在结束时才加上一至二小节用前词唱的尾声。

3. 酒　歌

流传在各地的酒歌分两种：一种是用于礼俗的敬酒歌、祝酒歌，在云南及黔西北一带还有敬饭歌与敬菜歌，演唱时带有舞蹈

① 由于文化与生活习俗的差异，情歌除黔东南地区称为“游方歌”外，其他各地虽称法相异但意思相同，如松桃地区称为“野外情歌”，黔中南和从江、榕江一带叫“坐花坡”和“坐姑娘”，西部大部分苗族聚居区还叫“玩表”、“采花”等称谓。

动作；另一种是在节日酒会中，老人演唱酒歌叙事摆古，对青年进行传统教育和传授知识。

这两种酒歌都是对唱形式，分男声对唱、女声对唱和男女声对唱三种。叙事酒歌的歌词少则数十句，多则唱个通宵，都是分节歌的曲式，因其传唱内容的广泛，形成了多种不同的类别并呈现展衍、变通等特点。如在黔东南地区流行的酒歌，就逐渐演变为一种中年人喜唱的“大歌”。

此外，也有在题材上包括天地形成与万物生长、神话故事、历史传说和迁徙历史等内容形成的“古歌”，还有包括倾诉阶级压迫与封建婚姻之苦的“苦歌”和主要传唱苗族人民反抗反动统治起而斗争的史话和英雄事迹的“反歌”等。

4. 风俗歌

风俗歌分节日风俗歌与生活风俗歌两种。生活风俗歌主要是对苗族人民生活中的婚丧嫁娶等重要事件活动中所演唱的歌曲，各地都流行伴嫁歌、出嫁歌和丧歌、哀歌、孝歌等，名称基本相同。而节日风俗歌则主要是在重大节气时演唱的歌曲，如流传于黔东南地区的“龙船节歌”等。

5. 祭祀歌

祭祀歌在苗族的各种祭祀仪典活动中，祭祀歌多为礼师（巫师）与头人领唱，群众合唱。其声腔特点、演唱形式与祭祀的内容和规模的大小有直接联系。其曲调风格与叙事歌曲相近，可分三种：如应用于盛大祭祖活动的“鼓社歌”、“牯脏歌”、“吃牛歌”、“敲棒棒猪”等，并与铜鼓舞、木鼓舞及芦笙舞同时进行，规模庞大。又如用于祭祀刚去世老人的“姑妈话”、“白喜事酒令歌”等。再如在巫师祭神除病免灾时唱的仪式歌等。

（二）说唱音乐

苗族的说唱音乐，称为“道理歌”，源出于苗族古代社会的

“理歌”或“理词”。其主要用于调解民事纠纷，系一种说白加唱的形式，曲调近似朗诵调酒歌。

（三）歌舞音乐

苗族歌舞音乐有芦笙乐舞与鼓舞两种。舞曲是一种纯舞曲，完全是为了舞蹈而用，节奏有三步、五步、七步的，有快有慢，变化多，旋律强。既有粗犷豪放的“斗打角”舞曲，也有优美抒情的“河虾舞”、“锦鸡舞”等；有庄重的铜鼓舞曲，也有活泼欢快的“秧歌”调式。

（四）民间器乐

苗族传统乐器比较多，有唢呐、长号、芦笙、牛角、海螺、笛子等。苗族的高音唢呐，在音量、音色方面，独具风格。调式多样，曲牌有上百种之多，吹起来声音高昂、清脆、洪亮，变化无穷。苗家的锣、鼓、钹、铃等传统打击乐器也颇具特色。多种乐器配合演奏，响亮异常，气氛热烈，更能调动人的情趣。此外，吹木叶也是苗族、尤其是苗族青年的特长。吹法是摘木叶横夹于口，吹气使木叶颤动发音，听起来清脆悦耳，颇有情趣，也有吹、唱结合的，更能产生锦上添花的效果。

苗族的民间乐器可分为：管乐乐器、弦乐乐器和打击乐器三大类。此外，皮鼓、手鼓、腰鼓等乐器经苗族千百年来的兼收并蓄和改造，已成为苗族人民的民族乐器之一。乐器类别不同，音乐表现力各异，这些丰富多彩的民族乐器共同造就了苗族人民灿烂辉煌的民族音乐文化。

三、彝族音乐

彝族是中国最为古老的民族之一，主要分布于云南、四川、

贵州和广西等省区，人口约800万人。

彝语属汉藏语系藏缅语族彝语支，由于支系繁多、地域分布广、方言土语复杂等原因，彝语较难统一，但大体上仍可分为6个方言区，3个次方言区和20多种土语。彝语文字是音节文字，数量不多，常用的仅千余个。

彝族是一个能歌善舞的民族，无论在节气、婚丧嫁娶均以歌舞抒发情感。但因彝族分布较广、支系众多、语言文字、社会生活、文化艺术等方面的发展水平极为不均，所有的这些因素共同造就了彝族音乐在其形态、类型、风格特点等诸方面的巨大差异，呈现绚丽多彩、千姿百态的格局。因此，彝族音乐也就显得异常丰富，就传统音乐而言其主要包括民歌、歌舞音乐、器乐、戏曲等体裁。

（一）民　歌

彝族民歌因地域的不同，而存有较大差异。大体而言，可分为四川西南部凉山彝族自治州与云南省东北部宁蒗等地的大小凉山地区，云南省北部、中部、南部等广大地区以及贵州省西北部毕节与六盘水地区等三个色彩区。事实上，云南省的彝族还包括众多不同的支系，音乐各具特色。

按题材，彝族民歌大体可分为叙事歌、劳动歌、仪式歌、情歌、儿童歌、山歌、催眠歌、哄娃娃歌等类型。传统歌词以五、七字为主，乐句多以单（独立乐句）、双（两句）和四个乐句为主，押韵普遍采用借字谐音，一般均采用五声调式。

1. 叙事歌

叙事歌大都属于风俗性的彝族民歌，常以歌唱史诗、历史、人物、故事等内容为主，一般在节日、婚嫁、酒宴及追悼亡灵时演唱，既可用以演唱有关创世造物、民族历史，又可用于祭龙、祭山等礼仪活动。

2. 劳动歌

劳动歌是伴随劳动演唱的民歌。彝族一般都居住于山区或半山区，主要从事农业、牧业生产，劳动歌就是反映彝族群众劳动生活内容的民歌，主要有牛山歌（亦称“牛歌”）、下种歌、推磨歌等。

3. 仪式歌

彝族仪式歌主要有婚礼歌、丧礼歌及节日歌等类型。常在祭祀仪式上演唱的“毕摩”是彝族仪式歌的主要类型。

4. 爱情歌

这是彝族民歌中最丰富的一种，各地体裁多样，称谓不一，如“阿里”、“曲子”、“惹阿牛”都是各地对爱情歌的特殊称谓，爱情歌可分为短篇情歌和长篇情歌两种。

5. 儿童歌

在彝族民歌中，儿歌极为丰富，内容和题材亦相当广泛，有唱日月星辰、刮风下雨等自然现象的，也有放牛打草、游戏玩乐等生活场景的。这些儿歌曲调活泼、音域较小，极具儿童特点。

（二）歌舞音乐

彝族各支系都有代表本聚居区传统特色的歌舞音乐，虽种类繁多、题材多样，但概括起来大致由“打歌”、“跳弦”、“跳三弦”、“罗作”四种类型构成。

彝族歌舞在彝族人民的文化生活中占有十分重要的地位，其形式多样，富有浓郁的生活情趣和民族风格。

1. 打　歌

打歌是最具群众性、娱乐性和普及性的彝族舞蹈，流行范围极为广泛，亦称“踏歌”。舞时，人们围成圆圈，相互手挽手，随音乐起舞，也可边歌边舞，脚步动作以踏步为主，伴奏以短笛、三弦和葫芦笙为主。

2. 跳　弦

跳弦主要流行于云南中南部，因跳弦用木质烟盒伴奏，亦称“烟盒舞”。该舞在体裁上可分为正弦与杂弦两类：正弦多为双人舞，音乐情绪欢快而热烈，舞姿轻盈而细腻；杂弦则多为歌舞小品的统称。

3. 跳三弦

跳三弦是云南阿细支彝族群众喜爱的一种舞蹈，舞蹈时男子弹奏大三弦和吹笛子，女子面对男子拍掌起舞。因为一般都在皓月当空时跳，直到月落星稀时才散，故名“跳月”。“跳月”是阿细人的“高斯比”（意即欢乐舞），代表曲目有《阿细跳月》。

4. 罗　作

罗作包括三步弦等传统歌舞，流行于云南红河等地，主要为踏歌形式，多为圈形的集体舞，情绪欢快活泼，音乐豪迈粗犷，也是彝族人较为喜爱的歌舞之一。

（三）器　乐

彝族乐器的种类繁多，主要有马布、口弦、月琴、葫芦笙、胡惹、巴乌、唢呐、小闷笛、毕鲁、直笛、横笛、箫、三弦（大中小不同形制）、四弦等三十余种。

彝族的器乐演奏形式主要是独奏，合奏曲不多，且主要源于民歌和民间歌舞音乐。独奏曲中以大、小凉山彝族月琴演奏曲《秋风吹》、《打谷场》，云南无量山区彝族笛子独奏曲《过山调》、《放羊调》，云南红河彝族的巴乌独奏曲《阿哩》等最具特点。合奏曲在历史上形成很早，最著名的是800年南诏宫廷乐队赴长安所演奏的《南诏奉圣乐》。其规模宏大，乐曲优美。

现代彝族民间合奏乐以聂苏支彝族的《歌舞组曲》和阿细支彝族的《阿细组曲》最具代表性。著名的歌曲《远方的客人请你留下来》就是根据彝族民间乐曲创作而成的。

（四）戏　曲

彝族的代表性戏曲是彝剧，彝剧是一种年轻的剧种，诞生于20世纪50年代，是在彝族民歌及歌舞音乐的基础上形成的。

目前，彝剧表演还未形成一套完整的程式，也没有严格的行当分工，最初是以模拟某些生活动作和动物特征的简单表演，后又从毕摩（彝族祭司）祭祀和唱《梅葛》的动作、声调、表情中吸收一些表演技巧，再从“打跳”中提取某些身段、步伐，变成节奏性和舞蹈性较强的表演技巧，发展为以歌、舞、乐、剧结合的表现形式，散发着浓郁的民族生活气息和鲜明的民族特点。

彝剧自产生以来已创作演出近百个剧目，多属反映现实生活的现代戏，主要代表剧目有《半夜羊叫》、《曼嫫与玛若》、《歌场两家亲》、《查德恩达》、《银锁》、《掌火人》等。

四、羌族音乐

羌族主要分布在四川阿坝藏族羌族自治州北川羌族自治县境内，另有一部分居住在汶川、理县、黑水、松潘等地，人口约35万人。

羌语属汉藏语系缅语族羌语支，通用汉字。羌族民间音乐包括民歌、歌舞、民间器乐和戏剧四种体裁。

（一）民　歌

羌族民歌可分为山歌、劳动歌、风俗歌、巫师歌、叙事歌和多声部歌曲。

1. 山　歌

在四川汉、藏、羌民族杂居地区，常有这种说法：“汉民唱

歌爱唱盘古开天地；藏民唱歌爱唱纳里西莫；羌民唱歌爱唱拉那拉索（纳吉纳娜）。”羌语称“拉那”或“拉索”意即“我们祖先的歌”。羌族山歌多在劳动场合或山间田野中唱，节拍比较自由。

2. 劳动歌

羌族的劳动歌是劳动生产过程中即兴诞生的，主要以鼓舞劳动者士气的唱腔（唱词）为主，在羌民打场脱粒、犁地收割、薅草搂柴时，男女老少众声齐唱，甚是热闹。这些劳动歌有的节拍自由，近似山歌；有的节拍规整，接近歌舞曲。

劳动歌有独唱、齐唱和词曲相同的重句对唱等形式。劳动歌中数量最多的是撕玉米皮歌，有的节奏明快，衔接紧凑，气氛热烈；有的节奏舒缓，曲调悠扬。

3. 风俗歌

羌族风俗歌专用于传统风俗仪式活动，包括婚嫁歌、酒歌及耍山调。婚嫁歌包括嫁歌及喜庆歌。嫁歌又称“姊妹歌”，姑娘出嫁前夕，由陪伴新娘的妇女们和新娘唱。喜庆歌则是新郎家为庆祝喜事而唱的歌曲，内容有赞颂新娘的美貌、服饰以及祝贺之辞等。婚嫁歌的演唱形式多为两人对唱及重句对唱，也有齐唱和集体重句对唱。

酒歌是婚丧节日宴客时唱的歌。一般由4~6个乐句为一首，节奏徐缓，曲调悠扬，风格古朴。唱词为多段体，内容有客主间互相祝贺、应酬之辞；有的叙述家史或赞颂古代英雄人物。

耍山调是一种体裁自由的抒情歌曲。按羌族风俗，每年农历正月初五，青年男女上山游玩，俗称“耍寨子”。耍山调是在这种场合所唱的歌曲。

4. 巫师歌

巫师歌是巫师在请神送鬼时唱的歌。其中保存着一些古老的民间故事传说，如《泽祺格布》、《木姐珠》、《大战戈几人》

等。说唱相间，并有敲击羊皮鼓的间奏。

5. 叙事歌

羌族叙事歌是在羌寨村民烧火做饭的火塘旁或有一定集体活动场合演唱的叙事性民歌。表演时，众人席地围坐成圈，圈内置当地人喜欢的“咂酒”数坛，边饮酒边由年长者演唱，用以教化后代。演唱形式以齐唱为主。[①]

6. 多声部歌曲

羌族多声部民歌流传于岷江上游北部方言区的黑水县知木林和松潘县的小姓及镇坪部分羌寨中，它是羌族民间音乐宝库里近年来发掘出的艺术珍品。[②] 这些地区的多声部民歌主要在劳动生活、结婚仪式和舞蹈中作伴唱，显示独特的艺术魅力。

（二）歌　舞

羌族的歌舞音乐有萨朗和席步蹴两种。“萨朗”系羌语北部方言区对“歌舞”的称谓，流行于岷江上游及黑水河流域的茂县和黑水部分地区。而“席步蹴”系羌语南部方言区，意即“酒席歌舞”，主要流传于岷江支流杂谷脑河下游汶川县的龙溪河和理县的佳山、蒲溪乡一带。两种歌舞均可分为喜事歌舞和丧事歌舞，用于丧葬仪式的丧事歌舞并不表现悲伤情绪，内容多为对死者的赞颂，对死者亲属的安慰；喜庆歌舞则广泛用于各种喜庆活动。表演时，人们分成两组，围成圆圈，轮番歌舞。歌唱均采用重句对唱形式。各地羌族舞蹈大体相近，音乐则因地而异。

羌族民间乐器除巫师用的单面皮鼓和摇铃外，有口弦、羌笛和唢呐。口簧为竹质，单片，可发出相距大二度的两个实音或簧

---

① 黄银善、董方权：《羌族传统音乐》，见田联韬主编：《中国少数民族传统音乐》（上），747～769页，北京，中央民族大学出版社，2003。

② 同上书。

片实音的泛音。羌笛为竖吹双管双簧乐器，双管同音，但因器无定制，音律各异。通常演奏的乐曲多用连续大二度颤音的序列构成。曲调徐缓悠长，没有划分明显的乐句，吹奏时用循环换气法，使乐曲绵延不绝。

（三）民间器乐

羌族民间乐器，以吹弹、打击乐器为主，用来表现生活习俗中的内容。

1. 羌　笛

史载秦时西北高原羌人，用鸟兽骨作笛，既能吹奏又可策马，故称为“双管竖笛”。

关于羌笛的称谓，各地因方言之差异，称谓不尽相同。茂县羌语称“切勒”（俗称“须须”）；黑水称“吕渣”；嘉戎语称“肖列”。唐代诗人王之涣写下了“羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关”的佳句，从而让羌笛名扬四方。

2. 口　弦

羌语称“俄罗”，是羌族妇女喜爱的一种吹弹乐器，油竹削制，长12～16厘米的单叶片，片中雕空，留一细丝簧舌，靠气流振动发音。弹奏时，含放口边弹奏，同时弹抖系在一端的细线，利用口腔张合哈气及共鸣发生声响，随呼吸气流大小变换强弱，不断地吹弹出无固定音高的音律，自娱弹奏，以解沉闷。

3. 唢　呐

羌语称“亥尔”，又俗称“吹吹”。在婚丧、节庆活动中演奏。宗教祭祀活动中，主要吹奏的曲调有“朝山会”、“耍山调”。喜庆婚日活动中主要吹奏的曲调有《十二杯酒》、《迎亲调》等，并配合其他打击乐器演奏。

4. 羊皮鼓

羌语称“侧拜举”，意即羊皮鼓，是羌民在行祭祀活动中必

不可少的法器。用羊皮绷制而成，直径约45厘米大小的单面皮鼓，无固定音高，声响浑厚，并配用铜质响盘（铜铃）摇动时发出明朗声和鼓点节奏，组成纯节奏型打击音乐。

5. 盘 铃

盘铃系羌族宗教仪式中的摇击乐器，又名“响盘”。形似碟盘，响铃铜质，上部呈乳状，下部喇叭口外翻，直径约10厘米，乳状顶部有一小孔，内系古锤，外接铃柄，音色清亮柔脆。演奏时，手执铃柄，铃口朝上摇奏，使铃舌碰击铃壁而发音，音色清朗、脆亮，并具有女性柔和、纤细的特征。如今，盘铃已在民间歌舞伴奏中广为应用，富有浓郁的民族风格。

除上述乐器外，还有小锣、大锣、牛皮大鼓等用于喜庆嫁娶丧葬祭祀。

（四）戏 剧

羌族有自己的音乐，也有自己的传统戏剧，如富有民间特色的释比戏、花灯戏，至今流传在蜀地羌区，展示了羌族音乐的无尽魅力。

羌族花灯戏作为羌族民间歌舞小戏，是羌族群众喜爱的文艺形式。北川羌族自治县墩上乡岭岗村的许家湾花灯很有特色，原本是乡民庆贺丰收及春节时围灯边唱边舞的“跳灯”，后来民间艺人在此基础上将动作改编，配以山歌曲子表演，逐渐发展成为有故事有情节的“灯戏”。由于表演者均手持五彩灯笼，故以“花灯”名之。

羌族戏剧中最有代表性的是释比戏。“释比戏是羌族傩戏剧种，流传于阿坝藏族羌族自治州的茂县、汶川、理县和绵阳市北川等羌族地区，羌语叫‘刺喇’或‘俞哦’，习称羌戏。由于羌族祭神、祈求等祭仪与戏剧表演均由释比主持并扮演，故以释比

戏相称。”[①] 由“释比”主持并以之命名的这种羌族戏剧，原本属于仪式戏剧范畴，有浓厚的民间信仰和民间宗教文化色彩。后逐渐发展成为代表羌民族精神气节的经典剧种，亦成为代表羌族文化的名片。

五、傣族及其他少数民族音乐

傣族主要分布在云南省西双版纳傣族自治州、德宏傣族景颇族自治州、耿马傣族佤族自治县和孟连傣族拉祜族佤族自治县，其余散居在云南省新平、元江、金平、腾冲等县，人口约120万人。傣族使用傣语，属汉藏语系壮侗语族壮傣语支，有自己的文字。傣族音乐有独特的民族风格，包括民间歌曲、歌舞音乐、说唱音乐、戏曲音乐四种类型。

（一）民歌歌曲

傣族民歌从内容和体裁上分为山歌、叙事歌、悲歌、宗教歌曲等。

1. 山　歌

傣族山歌是一种山野歌曲，是青年男女在自由抒发内心思想感情时唱的抒情小曲。内容广泛，即兴性强。

德宏地区的山歌有“喊嘛”与“喊同卯”之分。“喊嘛”包括城镇的山歌和农村山歌。其曲调抒情平稳，常采用宫、商、羽、徵调式，或明朗或柔和。时而有调式交替和离调，风格别致；“喊同卯”是瑞丽一带山歌的称谓。曲调爽朗热情，多用徵调式，节奏自由，级进的旋律中时而出现七、八度跳进，体现“喊”歌的特点。

---

① 严福昌：《四川傩戏志》，成都，四川出版集团四川文艺出版社，2004。

2. 叙事歌

傣族的叙事歌分为以下几种：

（1）喊秀：以咏唱情诗或叙事诗为主的民歌，流行与德宏的瑞丽、芒市等地。

（2）喊吴哦：以吟诵调为主。喊暖轰：歌唱性较强。

（3）桑烘：以唱爱情长篇抒情诗为主。

（4）拽与索、森：流行于孟连县边境地区。速度自由，由拉弦乐器或弹拨乐器伴奏。

3. 悲　歌

傣族悲歌又称“哭调”，是丧葬之时妇女哭唱的调调，音域不宽，句尾长音常有明显的下滑音，无乐器伴奏。

4. 宗教歌

傣族崇尚佛教，故宗教歌曲类型多样，德宏地区有拜佛调、念经调、倒水祝福调等；西双版纳地区有拜佛调、升和尚调、念经快调、念经慢调等。

此外，各地还有反映原始崇拜的祭神调以及巫婆演唱的师娘调、跳柳神调和巫师演唱的卜卦调等，其共同特点是音调近于朗诵。

（二）歌舞音乐

傣族歌舞音乐有轻快活跃的“孔雀舞”，有歌唱与舞蹈穿插进行的“跟鼓调”（傣语又称“喊海光”）等。其中尤以“孔雀舞”、“十二马调”、“喊扎”和“依拉恢”最为出名。

“孔雀舞”是傣族文化艺术生活的象征，可分为单人与双人舞，民间惯用象脚鼓、镲和铓锣加以伴奏。

“十二马调”流行于盈江、梁河等地，曲调抒情，多为商调式。由 12 个男女青年腰间套上竹扎的彩色纸马边歌边舞，表现青年们在赶摆路上相遇对歌的情形以及每年 12 个月的生产劳动。

是流行于西双版纳各地的群众性“依拉恢”歌舞，音乐质朴热烈。“喊扎”是舞台表演的歌舞，多用七声宫调式，曲调欢快清新，风格独特。

（三）说唱音乐

说唱音乐主要流行在西双版纳及孟连等地。傣族人民在逢年过节、建造新房、婚嫁生育、宗教仪式等活动时，都邀请民间歌手到场演唱助兴。这种半职业性艺人在西双版纳称“赞哈”，在孟连称“窝甘”。

各地流传的曲调有“赞哈调”、“窝甘调”、“孟连调”等。由一人演唱，一人伴奏，伴奏乐器分别用筚、西玎，曲调与语言结合紧密，节奏较平稳，音乐结构基本是乐段的变化反复，唱词多押腰韵。由于唱词的结构较自由，故乐句数量及长短也不固定；乐器伴奏常与唱腔声部形成支声复调的关系。

（四）戏曲音乐

傣剧是在傣族民间歌曲和歌舞音乐的基础上发展起来的，并借鉴了汉族戏曲艺术的表现手段，流传于德宏、保山、临沧等傣族聚居区。傣剧包括多种男女唱腔，男腔多用羽调式，女腔多用徵调式。

20世纪50年代以来，傣剧吸收了多种傣族民歌和舞曲，丰富了唱腔，增强了音乐的表现力。傣剧唱腔基本是上下句组成的乐段及其变化反复。由于唱词字数可多可少，因此唱腔乐句长短不一。过去，傣剧只用小堂鼓、锣、镲等伴奏，后逐步采用了多种民族乐器及西洋管弦乐器，组成新型的傣剧乐队。

同时，傣族的民族乐器也种类繁多，属于吹奏乐器的有筚、葫芦箫、竖笛、木叶等；弹拨乐器有玎琴、口弦等；弓弦乐器有西玎、牛角玎等；打击乐器有象脚鼓、光隆、光边、光邦、锣、

镲等。其中象脚鼓、锣、镲的合奏是傣族器乐合奏的主要形式。

（五）西南地区其他少数民族音乐

西南地区少数民族众多，民间音乐极为丰富，每个民族都有其性格鲜明的独立音乐语言，正因如此，才共同铸就了西南地区辉煌璀璨的民族音乐文化。

如门巴族，门巴族有着丰富多彩的民歌，“萨玛”是门巴族民歌与歌舞音乐的总称，就其体裁可分为山歌（鲁）、情歌（嘎谐）、酒歌（羌谐）、劳动歌、歌舞等。

如珞巴族，珞巴族的民歌像民间口头文学一样，形象地记录珞巴族人民的思想感情、生活习俗和心理素质。珞巴族民歌有“夹依”、“百力”、“月”、“亚里”四种。“夹依”属民间歌舞曲，具有代表性的曲调是以衬词命名的《甲景甲》。“百力”是反映生活习俗的歌曲，有酒歌、婚嫁歌及描绘山区鸟兽的叫声和形象的歌，如《金翅鸟》等。

如哈尼族，哈尼族是善于歌唱的民族，也是善于演奏乐曲的民族，吹管乐器较多，有哑比、哦比、梅巴（巴乌）、乌翁、切孛等；弹拨乐器有口簧、碧约牛腿琴、三弦、四弦等；拉弦乐器有次喔、坎吉等；打击乐器有铓锣、象脚鼓、竹筒等。器乐曲多来自民歌和歌舞曲，分“阿赤”和“苏萨”两类，并且各具特色。

如在丰富多彩的傈僳族民歌中，流行最广的是“优叶”、“摆时”、“木刮”，其中优叶、摆时是多声部民歌。民歌的多声部大都在领唱之后出现，不仅有二、三声部，还有四声部的合唱。

此外，侗族的“大歌”、“拦路歌”、“耶”、“喉路”、“嘎哨”等；布依族的“大歌”、“小歌”；土家族的“哭嫁歌”；瑶族的“蝴蝶歌”、“勒勒嘿”；壮族和毛南族的“欢”、“比”；佤

族的“玩调”；畲族的“双音”；纳西族的“窝热热”；蒙古族的“潮尔”；景颇族的“春米歌”等。

以上这些丰富璀璨的民族民间音乐是中国、甚至世界民族音乐之林中的常青树，她以其深广久远的历史传统，独特而多样的色彩风貌，巍然屹立于世界的东方。

当然，众多民族在西南土地上共存，各地迥异的生态环境与人文背景造成区域间文化生活形态的差异，加之受各地民族语言、风俗习惯、传统观念的影响，即使先生之辉泽洒遍西南地区的山山水水，也难用一统之言加以概括，故全面的资料收集、整理分析、研究发扬还有待继续深入和加强。

第四章　漫洒于西南地区民歌中的王光祈思想

音乐学家王光祈是“五四”时期杰出的爱国主义社会活动家，他曾试图通过各种社会活动拯救灾难深重、风雨飘摇的祖国，在他发起组织的各地“工读互助团”濒临绝境、相继解散后。1920 年，他选择留学德国，重新寻找救国途径。

在德国，自幼深受中华古典文明熏陶和热爱音乐的王光祈接触到西方优秀的音乐文化，他不仅将西方先进的音乐理论传播到中国，如对西方记谱法、和声学、乐器学、西方音乐史等进行了研究、整理和介绍，还将中国两千多年博大浩繁的音乐文化作详尽而科学的研究，撰写了《中国音乐史》、《翻译琴谱之研究》、《论中国诗词之轻重律》、《论中国古典歌剧》等著作。这些著作虽然没能全面展示中国各个时代音乐艺术发展的全貌，但对中国音律学在两千多年中的发展过程作了详细的论述。同时，他还将比较音乐学这种全新的音乐研究方法介绍到国内，并自觉地运用此方法对西方各民族音乐、中国各民族音乐作了科学的比较研究，最难为可贵的是不同于当时许多音乐学家“全盘西化”或“盲目排外”的局限思想。他的比较音乐学研究是站在一个全新的视角，站在发展中国民族音乐的立场上，对中西音乐进行对比，如将西洋音乐史与中国音乐史对比、将西洋乐制与中国乐制对比、西洋歌剧与中国戏剧对比、西洋诗歌与中国诗歌对比等。

在《东方民族之音乐》一书中把世界乐系划分为“中国乐系”、“希腊乐系”、“波斯亚剌伯乐系”三大乐系，这种分法不仅将全世界各民族的音乐进行了客观的分析，还将中国各民族音乐还原到应有的地位。所以，后人称其为新文化运动时期的“音乐闯将”，他受此殊荣当之无愧。

王光祈在对世界音乐文化有了较深入的了解后，找到了另一条救国救民之路——建立民族性的国乐。他在音乐研究方面所做的所有工作都在为此作准备，他曾鲜明地指出：“礼乐不兴，则国必亡。吾中华民族之精神，系基于礼乐。”“这种国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上。”“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，从新沸腾，吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’，灿然涌现于吾人之前。”[①] 虽然由于历史和阶级的局限性，他过度强调了音乐的政治作用和道德教育作用，所提倡的音乐救国论是一种唯心史观。但我们可以感受他的爱国热情，感受到孔子的“礼乐”观对他的影响，及其在音乐研究方面做出的巨大贡献。他在《欧洲音乐进化论》中指出发展民族音乐必须分三步：“第一步须将古代音乐整理清楚，第二步再将民间谣乐收集起来；第三步悉心研究，从中抽出一条定理出来……然后再利用西方音乐的主要方法，把它制成一种国乐。”[②] 确切地说，他的国乐思想主要包含三个方面：继承民族民间音乐元素、借鉴西方的作曲技法、融入民族独立自强的爱国精神。而这种国乐思想对中华民族音乐的影响是深远的，特别对西南地区民族音乐的影响

---

① 王光祈：《东西乐制之研究》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（下）》，105 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《 欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，378 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。



力更是不可低估的。

王光祈主张在民族民间音乐的基础上发展民族音乐，他认为“音乐是人类生活的表现，与其他诗歌绘画一切美术相同。各民族的思想、行为、感情、习惯，既彼此悬殊，其所表现于音乐方面，亦当然互异。”他还指出：“西洋音乐，是表现白人的思想、行为、感情、习惯，原来不是为中国人作的。”所以，他提倡继承民族民间音乐元素，包括继承古代和收集民间两方面。他在《欧洲音乐进化论》中指出：“著书人的最后目的，是希望中国将来产生一种可以代表‘中华民族性’的国乐，而这种国乐，是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为这两种东西，是我们‘民族之声’。”①

综上，西南民族音乐在其发展过程中与王光祈思想高度契合也主要体现出三个方面的特点：一是继承民族民间音乐元素；二是借鉴西方的作曲技法；三是融入民族独立自强的爱国精神。本著第四章至第八章，在对王光祈思想与西南民族音乐的关系作分析时，均从这三方面加以论述。

第一节　汉族民歌

西南地区的汉族民歌作品，内容和形式丰富多样，别具地方特色。这与西南地区深厚的人文历史背景，独特的风俗习惯，丰富的社会生活场景等因素密不可分。加之，西南地区民歌艺术家们在继承厚重的民族传统的基础上，将其与西洋音乐文化相互融合、演变、衍生，并赋予其独具时代气息的中华民族特性，使其

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府编，《王光祈文集·音乐卷（上）》，357页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

在西南地区民歌园地中琳琅满目、姹紫嫣红。

这正是王光祈国乐思想中“继承民族民间音乐元素，借鉴西方作曲技法，融入民族独立自强的爱国精神”，在西南地区汉族民歌中的体现。

一、漫洒在民族民间艺术传承上的王光祈思想

西南地区的许多民歌词曲家和表演艺术家深受故土音乐学家王光祈音乐思想的影响，在作品中自觉与不自觉地对民族民间艺术进行了很好的借鉴与传承。以民族民间音乐为基础，结合时代特点进行创作，创作出了一大批具有中华民族传统音乐特色和西南民间音乐特色的优秀作品。这些作品都来源中国优秀的民族民间艺术，不仅传承了中华传统的文化思想，还生动地展现了一幅从古至今栩栩如生的历史画卷。如四川女子国乐团在2009年赴悉尼歌剧院举办的音乐会上，就将整台音乐会分成《序》、《风》、《雅》、《颂》、《尾声》五个篇章，从这几个极富中国传统元素的标题中，就可以感受到西南人民对传统艺术的重视和继承。

（一）作品取材

西南地区的汉族民歌大量从传统音乐和民间艺术中汲取创作元素，如四川民歌中的背二歌、山歌、啰儿调、号子、溜溜山歌、神歌等大多取材于民间传说和当地人民的劳动、生活，表现地方风土人情、地名、文物、劳动、爱情、特产甚至小吃等丰富的内容。如《甜又香》、《蜜饯糖》、《板板桥的油炸粑》、《内江的凉粉》、《撑起船儿上沱江》、《安岳卧佛有看头》、《豌豆尖、油菜薹》、《高粱秆儿叶叶长》、《你不跃进我不爱》、《幺妹不爱懒惰人》等。这些民歌不仅在内容上表现了地域性，而且语言



也极富地域色彩，如《啥子嘛?》、《钉在那堂个（儿)?》、《把你钉在心口窝（儿)》以及享誉全国的《太阳出来喜喜洋洋》就是四川人民日常生活的生动写照。

云南汉族民歌更是取材于生活中的各个领域，无论是民族历史上重大事件还是现实生活中男女间的相互爱慕、生产劳动的热情、对死者的哀悼、对婚配的祝福、丰收的喜悦和节日的欢乐等等内容，在民歌中都有生动地反映，著名的《绣荷包》就是以民歌形式倾诉男女爱情的典范之作，《小河淌水》是抒写一位痴情女子对情郎绵绵不绝、至真至纯的相思之情。

贵州汉族民歌表现的内容更加广泛，涉及贵州人民生活的各个方面，其代表性作品《我在贵州贵阳府》、《梅花》、《荷包号》、《六月太阳大》等所表现的内容都与贵州人民现实生活密切相关，是贵州人民生活的艺术反映。

（二）作品艺术风格

西南人民在民歌的创作上也受王光祈国乐思想的影响，自觉地继承民族民间音乐元素，这些作品都是传承民族民间艺术的优秀范例。

四川民歌《盼红军》系在四川南坪民间音乐《采花调》的基础上填词而成；《放牛娃儿盼红军》是根据四川达州小调《放牛调》改编而成；《红军早早来》是根据巴中民间音乐《金梭调》发展而成；《革命要靠老百姓》采用了传统山歌中一问一答的演唱形式；《我随红军闹革命》采用民间山歌《慢赶羊》的曲调和领唱与齐唱想结合的演唱形式；《红军杀豪绅》采用了民间小调《卖苏花》的音乐素材和风格；《百姓江山万年长》借鉴了民间小调《十把扇儿调》的音乐；《槐花几时开》是在宜宾《神歌》的基础上改编而成；《太阳出来喜洋洋》是在四川传统《啰儿调》的基础上改编创作的；《黄杨扁担》借用四川秀山花灯调

轻快、优美的旋律刻画音乐形象。《摘葡萄》中民间传统唱法“滚板”的运用；《跑马溜溜的山上》是“溜溜”唱腔的借鉴；《哥爱这把定心锤》中渗透了大量川剧高腔的音乐元素；《板板桥的油炸粑》中的数板是对四川清音中艺术形式的借鉴；《山乡夜曲》吸取了民间小调《双探妹》的音乐元素；内江民歌《房前屋后竹儿多》更是与沱江号子有着深厚的渊源。

云南民歌大多为“诗、歌、舞”相结合的演唱形式，有鲜明的劳动节奏和强烈的劳动气氛，演唱曲调多由当地山歌、小调连缀而成。《小河淌水》的音乐旋律取自弥渡花灯《放羊调》，《绣荷包》、《十大姐》等脍炙人口的民歌，也都源于当地的花灯音乐。

从贵州民歌《我在贵州贵阳府》的“我在贵州贵阳府，你在云南昆明城；共天共地共日月，青山绿水不离分”中，可以窥见这首民歌是在一首原始民间歌谣的基础上发展起来的。

二、漫洒在民族独立自强的爱国精神上的王光祈思想

在党的十六大报告中对中华民族精神是这样诠释的：“在五千多年的发展中，中华民族形成了以爱国主义为核心的团结统一、爱好和平、勤劳勇敢、自强不息的伟大民族精神。”这一论断，是对中华民族精神核心内容和基本思想的高度凝练和概括，它精辟地阐明了中华民族精神的丰富内涵与源远流长。

早在春秋战国时期因为诸子四起、百家争鸣，各个民族之间和区域文化之间加速碰撞和融合统一，就使“热爱祖国、爱好和平、反对战争、维护团结统一”成为中华民族精神的基调和主线。

爱国主义是中华民族的民族传统，是中华民族生存和发展的精神支柱。从晏子“利于国者爱之，害于国者恶之”的大声疾



呼；屈原的“上下而求索”和最后以死报国的忠贞；廉颇、蔺相如以社稷为重，捐弃个人恩怨，“将相和”以报效国家的大度；诸葛亮“鞠躬尽瘁，死而后已”的一生实践；陆游“位卑未敢忘忧国”的爱国精神；范仲淹“先天下之忧而忧，后天下之乐而乐”的广博情怀；身背“精忠报国”四字而抗击外敌岳飞的精忠报国；王昭君出塞，文成公主远嫁西藏，换来了民族大团结和经济社会的繁荣发展，也谱写了弘扬中华民族精神的一曲曲凯歌；文天祥临终豪书“人生自古谁无死，留取丹心照汗青”的浩然正气；“宁可牺牲自己也不暴露部队而活活被火烧死”的邱少云的赤胆忠心；特别是近代以后，面对西方列强的侵略和亡国灭种的危险，奋起抗争，救亡图存，谱写了一曲曲惊天地、泣鬼神的壮歌的无数中华民族优秀子孙；到今天的“为国家为社会为民族的整体利益，奋不顾身地工作着，毫无保留地贡献出自己的聪明才智”的各行各业祖国的建设者。这都是爱国主义精神的最好继承者和践行者。正是几千年来无数志士仁人倡导并践行着这种民族精神，才使以爱国主义为核心的民族精神得以广泛流传，发扬光大。

王光祈先生对音乐的社会功能有自己独到的认识，他在《欧洲音乐进化论》一书中指出：“音乐之功用，不是拿来悦耳娱心，而在引导民众思想向上。因此，迎合堕落社会心理的音乐，都不能称为国乐……这种国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来。”① 而中华民族的根本精神就是爱国主义精神，故爱国主义思想是王光祈音乐思想的灵魂。他通过研究，总结出中国传统作品的选材特点，“从总的情况看来，剧作者非常乐意

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，358页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

歌颂人物的伟大、忠烈的事迹”①。这种思想对西南民族音乐的创作产生了深远的影响。

西南民族音乐中的汉族民歌印证了王光祈国乐思想的影响，在作品的思想内容上表达以爱国主义为核心的中华民族精神的作品非常多。这些作品不仅将中华民族精神代代相传，还记录了西南人民的革命斗争生活，表达爱国主义情怀，激励无数西南儿女为建设新西南不断努力。西南地区许多音乐家的世界观也与国家民族的命运紧密相连，他们为社会进步、祖国繁荣和各民族兄弟姐妹的手足深情而讴歌，如西南著名作曲家张坚在 2008 年“5·12”汶川特大地震后所创作的合唱曲《四川依然美丽》表现了四川人民坚强乐观、自强不息的奋斗精神。

四川民歌中表达革命题材的曲子非常多，这些民歌生动地反映了四川的革命斗争生活和人民热爱军队、热爱党、热爱祖国的思想感情。“如有宣传革命真理的《革命歌》、《帝国主义要推翻》；有发动群众参加革命斗争的《革命要靠老百姓》、《四川妇女歌》；有诉苦情的《穷人歌》、《干人歌》、《卖柴歌》、《放牛歌》；有反映青年参军的《劝郎当红军》、《劝夫当红军》、《我随红军闹革命》；有结合部队训练的《立正歌》、《跑步歌》、《练兵歌》；有歌颂党、歌颂红军、歌颂苏维埃政权的《共产党领导真正确》、《红军来了救穷人》、《百姓江山万年长》等。”②其中《革命歌》、《帝国主义要推翻》等用小调欢快喜庆的音乐歌颂了红军的功绩。

仅以“盼红军”为主题的民歌在四川境内就有南坪革命民歌《盼红军》、巴中革命民歌《红军早早来》、达州革命民歌

① 王光祈：《论中国古典歌剧》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，212 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 匡天齐：《四川汉族民间歌曲述略》，37 页，北京，中国戏剧出版社，2008。



《放牛娃儿盼红军》、营山革命民歌《迎接红军》和苍溪革命民歌《红军进川》等，表达了四川人民对红军的由衷热爱和欢迎以及对祖国解放事业的强烈盼望与满怀信心。其中南坪民歌《盼红军》中“采花的人盼着红军来，造好了米酒等红军，红军来鲜花给他戴”反映了四川人民对红军的热爱和崇敬；达州民歌《放牛娃儿盼红军》用人民的穷苦生活，引出“红军来了天放晴，穷苦人才得翻身”的历史事实，表达受尽苦难的巴蜀儿女对红军的殷殷盼望之情；《迎接红军》和《红军进川》都以豪迈的激情讴歌了红军进川取得的胜利和立下的伟大历史功绩；《我随红军闹革命》反映了红军在四川的战斗生活情景。

三、漫洒在收集、整理、创作过程中的王光祈思想

王光祈在《东方民族之音乐》一书中称：“中国方面数千年来之音乐界，又始终喜用‘五音调’……而且，此种‘五音乐制’传入四邻各国，又莫不奉为准绳……本书分类乃把‘五音调’的始祖，加在中华民族的头上。”[①] 所以，先生认为五声音阶源自中国，受中国文化影响的高丽、安南、日本、爪哇等东方各国的音乐均是中国乐系的分支，遂将其全都归入中国乐系。西南地区汉族民歌作为中国乐系中的代表之一，其音调结构也极具“五声音阶”的特点属中国乐系。

先生在《欧洲音乐进化论》中提出发展民族音乐的三个步骤：“第一步须将古代音乐整理清楚；第二步，将民间谣乐收集起来；第三步，悉心研究，从中抽出一条定理出来，究竟中华民

---

① 王光祈：《东方民族之音乐》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府编：《王光祈文集·音乐卷（下）》，406页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

族的音乐特色在哪里?"① 这三个步骤为中国近现代民族音乐的研究提供了基本方法。以西南巴蜀地区民歌为例，现当代民族音乐学家们深受先生国乐思想的影响，对该地区的民歌进行搜集、整理，并从中"抽出了定理来"。如福建师大王耀华教授就受先生这一思想的启发，在对巴蜀传统音乐进行收集、整理、研究后，找出了以下具有规律性、代表民族特点的定论。

巴蜀传统音乐的特征主要体现在音调结构上，即包括两大体系：蜀羽体系和蜀徵体系。所谓蜀羽体系，是指以羽音为中心，由角、羽、宫三音为骨干构成的音调体系。基本形态为：mi—la—do。变体形态之一：la—do—mi；变体形态之二：la—do—mi—sol。在这个体系中，特性音程为小三度、大三度、小六度、纯四度、纯五度、小七度，基本调式为五声羽调式。在蜀羽体系的民间音乐中，旋律进行以 mi—la—do 构成的"三声腔"为核心，可衍变成3种旋律型：第一种为"蜀羽 A 因子"：6—i—3。然后以其中每一个音作核音，分别作顺向、逆向的排列组合，还可有如下几种变体：i—3—6、3—6—i、6—3—i、3—i—6、i—6—3。第二种为"蜀羽 A1 因子"：i—3—6。变体为：3—6—i、6—i—3、i—6—3、6—3—i、3—i—6。第三种为"蜀羽 A2 因子"：i—3—5—6。变体为：3—5—6—i、5—6—i—3、6—i—3—5、i—6—5—3、6—3—3—i、5—3—i—6、3—i—6—3。这是巴蜀传统音乐中最有代表性的音调体系，一听上述各种音调的组合，便可感受到浓郁的"川味"。

蜀徵体系，以徵音为中心，由徵、角、商和宫、羽、徵两个三音列构成。其基本形态为：sol—mi—re—do—la—sol。该体系的特性旋律音程为小三度、大二度、纯四度。其中两个三音列内

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，358页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

部还可按顺向和逆向的方式进行不同组合，以形成多种变体结构。如徵、角、商，可有：5—3—2、3—2—5、2—5—3 和 5—2—3、2—3—5、3—5—2 等变体；再如宫、羽、徵，可有：i—6—5、6—5—i、5—i—6 和 i—5—6、5—6—i、6—i—5 等变体。①

西南地区的汉族民歌作品，内容和形式丰富多样，别具地方特色。这与西南地区深厚的人文历史背景，独特的风俗习惯，丰富的社会生活场景等因素密不可分。加之，西南地区民歌艺术家们在继承厚重的民族传统的基础上，将其与西洋音乐文化相互融合、演变、衍生，并赋予其独具时代气息的中华民族特性，使西南地区民歌园地中琳琅满目、姹紫嫣红。

第二节　少数民族民歌

民歌，是起源或流传于一个国家或地区，表达劳动人民的思想、感情、意志、要求和愿望，并成为他们独特文化一部分的歌曲。

西南地区少数民族民歌具有历史悠久、内容丰富、品种形式多样的特点。王光祈思想对西南少数民族民歌的影响极其广泛，本节主要从王光祈给予西南地区少数民族民歌的表现内容、艺术特色、音调特点等方面的影响进行分析研究。

① 参见蔡际洲：《“天府”风情：巴蜀音乐文化区鸟瞰——长江流域音乐文化巡礼之三》，载《云南艺术学院学报》，2001（1），19页。

一、漫洒在少数民族民歌之表现内容上的王光祈思想

王光祈认为：“音乐是人类生活的表现，东西民族的思想、行为、感情、习惯既各有不同，其所表现于音乐，亦当然彼此各异。”①

西南地区少数民族民歌表达了各族人民的思想、行为、感情、习惯，“集中地反映了各族人民的情感、性格、心理素质与审美情趣……题材十分广泛，有反映社会生活、生产劳动、风俗习惯、恋爱婚姻、故事传说、娱乐消遣等各个侧面的民歌，几乎涉及人民生活的各个领域。”②

（一）藏族民歌

1. 藏族民歌的表现内容

既然王光祈主张“音乐是人类生活的表现”，那么其表现内容肯定既有趋同亦有互异。藏族民歌按体裁、题材和表现内容的不同，大致由山歌、劳动歌、情歌、风俗歌等构成。

山歌表达的内容及其广泛，有对家乡对河山的热爱，对姑娘、骏马、雄鹰的赞美，对人生的感叹。如《父母的恩情》表达了对父母热爱，《北方水草茂盛的家乡》、《皎洁的明月》表达了对家乡的无限热爱和自豪之情。

劳动歌是藏族人民对生产劳动的歌唱，内容包括挖土、打青稞、打墙、放牧、挤奶、犁地、收割等各种劳动形式。如《丰

---

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，357页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 田联韬：《中国少数民族传统音乐》（上），14页，北京，中央民族大学出版社，2003。



收山歌》、《春耕歌》、《猎歌》、《养蜂歌》、《挤牛奶就要这样挤》、《收割歌》、《打青稞歌》、《打阿嘎歌》等都是对藏族人民生产生活的歌唱。

情歌多表达青年男女之间的浓情蜜意，也有反映得不到爱情的痛苦。如《别的姑娘都比不上》、《雅鲁藏布江上划船》、《洼地的花儿》、《穷结达瓦卓玛》等作品都是对爱情的歌唱。

风俗歌是在各种特定的风俗活动中演唱的歌曲，包括酒歌、猜歌、情茶歌、箭歌、婚礼歌、告别歌等。如酒歌《年轻的朋友》表达了朋友“永不分离”的愿望。藏族风俗歌极其丰富，仅婚礼歌一项就包括：进门要唱赞门歌，上楼要唱赞梯歌、敬酒歌、献哈达歌、洞房歌、赞父母歌、赞新郎新娘歌、赞建筑房屋歌、赞酒具歌、赞炉灶歌、祭祀歌和驱邪歌等。

还有，这就是西藏新民歌西藏和平解放以来，西藏社会发生了翻天覆地的变化，新的民族政策使西藏人民与各族人民的感情更深厚、关系更融洽，藏族人民更是以民歌为载体，用丰富生动的语言与热烈朴实的感情，歌颂共产党，歌颂新社会和人民的幸福生活，歌颂社会主义改造所取得的伟大胜利。正如民歌“金瓶里插金花，金花献给阿爸；玉碗里盛玉茶，玉茶献给阿妈。共产党是阿爸，好政策是阿妈，茶香浸透人心，花美誉满天下”，所表达的情感和内容一样。其中《家乡变换新颜》、《逛新城》、《北斗星光辉照高原》、《犹如甘露滴心窝》、《唱不完心中美意》等都展现了人民生活发生的巨大变化，表达了藏族人民深沉的爱国热情。牧歌《北方水草茂盛的家乡》、果谐《天上无云不下雨》、踢踏舞《最美的歌献给党》、巴塘弦子《巴塘连北京》用优美的旋律、快乐的节奏、深情的歌词唱出了藏族人民的心声：“解放军帮助我们建设家乡，共产党的恩情永不忘。”“今天的幸福生活，全靠党的领导，唱支最美的颂歌，献给伟大的共产党。”“如果没有伟大的共产党，西藏人民哪能得翻身。”蜚声乐

坛的藏族民歌《北京的金山上》、《献上最洁白的哈达》、《毛主席派人来》、《毛主席的光辉》、《翻身农奴把歌唱》、《共产党来了苦变甜》、《毛主席永远和我们在一起》、《毛主席的恩情永不忘》更是用质朴的语言、高亢的曲调，表达了藏族人民感谢党、感谢毛主席、感谢新社会、歌颂社会主义新生活的真挚情感；最具代表性的藏族歌曲《翻身农奴把歌唱》深情地唱出了藏族人民翻身解放的喜悦和对领袖、对党的爱戴与拥护。

改革开放以来出现的新作《青藏高原》、《珠穆朗玛》、《阿姐鼓》、《圣地拉萨》、《走进西藏》、《回到拉萨》、《向往神鹰》、《康巴汉子》等更是表达了藏族人民对生活、对家乡、对祖国高亢的热情和炽热的情怀。

2. 藏族民歌与宗教

佛教自从传入西藏，对西藏社会形成了深刻的影响。藏族人民不仅用民歌表现民族情感、风俗习惯、生产生活等主题，还表现佛教的教义、信仰、宗教仪式、宗教心理等主题。

如西藏阿里普兰科加村民歌《年轻的姑娘要拜佛》，通过“年轻的时候”湖里游的鱼的“转湖”、岩石上的鸟的“转岩石”和草原上的鹿的“转草原”等劝说“年轻的姑娘”要悉遵宗教仪式，表达藏族人民虔诚的宗教信仰和自觉的宗教责任感。日喀则民歌《婚礼赞词第十：旗杆赞》中为了达到“保安宁”的祈颂目的，满怀热情地用“良木”、“搅酒小棍”、“长剑柄”等词语把旗杆的好处大力称赞，再用“上部最好悬挂经旗”一句来点明：旗杆的一切好处来自神佛，因为只有“佛法弘扬”，才有“人世太平”。《要问竹子生哪里》中“要问竹子搬到哪里去？搬到法轮常转的拉萨去”一句可以体会到，藏族民歌是宗教精神的重要传播渠道。可见其与先生“音乐源自巫祝与祭祀”的提法是多么的契合。



（二）羌族民歌

羌族民歌按表现的内容和表现方式不同可分为劳动歌、山歌、叙事歌、风俗歌等种类。

劳动歌曲是“生产劳动过程中用歌声激发和鼓舞劳动者生产热情，起指挥生产、协调动作、消除疲劳、振奋精神作用的民歌”①。比如，伴随劳动的劳动号子的歌曲《阿拉山党》、《约约》等。

山歌主要是指在劳动当中或工作之余时唱的歌曲，可分为抒情山歌和劳动山歌两种。抒情山歌带有浓郁的抒情色彩，如《唱穿段》以抒情的唱腔，细致而又夸张地描述了一个羌族女子从头到脚精巧打扮的全过程，《龙窝山上云重云》用白描的手法勾勒出一幅人与大自然和谐相处的美丽画卷。劳动山歌是表现劳动内容的歌曲，如《耕地歌》、《割麦歌》、《挖窝子歌》、《种树歌》《撕玉米歌》、《摘花椒歌》、《打场歌》、《打柴歌》、《背粪歌》、《挖药歌》等等。

叙事歌是以讲述羌族民族英雄故事、羌族历史事件、歌颂祖先功德、赞美家乡山川景物为内容的民歌。如《孟良搬兵》、《大禹受命继承鲧之父业治理洪水时的歌谣之五》表达了羌族人民对英雄祖先的缅怀；《歌唱茂州城》表达了羌族人民对家乡的热爱之情；《卡普歌》表达了羌族人民对红军和红军领袖的赤诚热爱；《千年铁树开了花》、《盼来了共产党》、《鹧鸪山来万丈高》表达了羌族人民对共产党的歌颂和对新生活的赞美。

风俗歌是表现羌族人民婚恋、敬酒、祭祀、节令、诀术、婚礼、丧葬等风俗习惯的歌曲。如《纳吉纳娜》、《尕斯支拉乌尔

---

① 黄银善、董方权：《中国少数民族传统音乐——羌族传统音乐》，见田联韬：《中国少数民族传统音乐》（上），747页，北京，中央民族大学出版社，2003。

巴》、《花儿纳吉》、《新打的镰慢慢弯》、《一进沟沟沟又长》、《太阳落坡》、《太阳出来照河口》、《不要红爷也成亲》等是表现婚恋的情歌；《酒歌》中"万颗明珠一罐收，将相王侯都低头。双手握住朝天柱，吸得黄河水倒流"用夸张的语言，将羌族人喝酒时的豪迈之相表达的淋漓尽致；《黄牛歌》、《庆丰收》、《求雨歌》、《油油来》、《狮子词》等都是大型祭奠活动时所唱的歌谣；《唱月令》中"正月里是新年，阿妹与哥同团年。晚上喝的竿竿酒，早上吃的荷包蛋。二月春水节，花花鞋儿挂墙壁。推开窗口往外看，门外正在飘春雪……"正是羌族人民在长期的生产过程中对节令的总结和概括；《驱邪歌》是羌族人民驱邪避恶的诀术歌；《尔玛姑娘做新娘》是羌族人民对新娘赞美，对美好婚姻祝福的婚礼歌；《迎舅歌》、《吊亡人歌》、《招魂歌》、《病从哪里来》等都是羌族人民对亡者悼念、祝福的丧歌。

（三）彝族民歌

1. 彝族民歌的表现内容

正如彝族民间谚语"有嘴不会唱，白活在世上"所描述的那样，彝族人民居住地区处处是"歌的海洋，舞的天堂"。彝族民歌中任何事、物、景、情、理无不入歌，成为民歌表现的内容。彝族人民不仅用民歌表达爱情、劳动、风俗、仪式等主题，还用民歌表达彝族人民对党、对人民解放军的赞美、歌颂和感恩。

山歌是在山野户外演唱的彝族民间歌曲，主要表达演唱者的生活体验、思想情感和爱情生活内容，一般为对唱性调子。包括劳动歌、苦歌、抒情歌。劳动歌反映和表现各类农事劳动内容与情感的民歌，如《采歌》、《狩猎歌》、《农事歌》、《牧歌》、《伐木歌》、《建造歌》、《犁地调》、《绣花调》、《牛山歌》、《采茶调》、《叫妹唱歌就唱歌》等。

风俗歌指彝族人民在自己的风俗性活动中演唱的歌曲，包括酒歌、婚嫁歌、丧事歌、节日歌。酒歌有《祝寿词》、《喜庆调》、《迎客调》等；婚嫁歌有《酒歌》、《大的那姑娘》《出嫁歌》、《嫁歌》、《迎亲调》、《喜新调》、《离娘歌》、《退喜神》、《进洞房》等；丧事歌有《老人调》、《丧调》、《悲调》、《装棺调》、《哭丧调》、《指路调》、《超度调》、《叫魂调》等；节日歌有《献鲜节》、《撒谷米》、《祭谷调》、《祭牲调》等。另外，伴随彝族的宗教祭祀活动产生了一些宗教祭祀的风俗歌，如《毕摩调》、《祭神叫魂调》、《跳神调》、《洪鲁山顶上》等。

叙事歌是指演唱有关彝族史诗、历史、人物、故事为内容的歌曲，还包括日月星辰、山川河流、风土人情等自然现象。如《阿诗玛》、《阿细的先基》、《逃到甜蜜的地方》、《古歌》、《梅郭调》、《挪耶》、《四季唱花》、《二十四节令歌》、《长工歌》、《放羊调》、《二十四大花名》、《十劝君》等。

情歌是彝族青年男女谈情说爱、表达爱慕之情的民歌。如《阿冉姐》、《无树的地方》、《阿哥带妹走》、《杏子为何不开花》、《沿着大路走》、《玛嫫若调》、《情郎调》、《采花调》、《姊妹调》、《越唱心里越快活》等

儿歌是向儿童传授简单的生活、生产常识或表现儿童生活情趣的歌曲。如《月亮歌》、《推磨歌》、《吞雄谣》、《转圆圈》、《催眠曲》、《阿呷放猪》、《摇篮曲》、《手牵手》等。

当代，随着彝汉民族的融合、民族政策的推行，彝族民歌中出现了许多歌颂党、歌颂社会主义建设、歌颂新人新事、摒弃旧的风俗习惯的作品。如《赶走日寇保家乡》、《舍不得》、《阿波毛主席》、《歌唱彝家新生活》、《一起来当家》、《民族文化一枝花》、《建设四化有心肠》、《推迟五年再结婚》、《高山水库对歌来》、《坑道食堂》、《红河的月亮》、《跳月歌》等。其中《跳月歌》用热烈活跃的乐曲和衬句的反复演唱，用“解放军来到了，

阿细翻了身，共产党来领导，阿细做主人”事实的叙述，表达彝族人民对解放军和共产党的深情。《什么最明亮》、《庐虹高原》歌颂了“共产党的光辉最明亮，千年万年照耀在各族人民心上”和“彝家心欢畅，感谢共产党带来好春光，彝家好地方，感谢毛主席，幸福乐无疆”的主题。

2. 彝族民歌的宗教印痕

彝族有古老的文明，历史悠久、文化丰富，彝族民歌中反映彝族人民的宗教信仰的作品非常多，这些作品主要表现彝族人民崇尚万物有灵的鬼神崇拜、自然崇拜、祖先崇拜、图腾崇拜等内容。其中自然崇拜包括以下几种。

（1）天崇拜

如《天上梭罗树》：“天上有棵树，是棵什么树？是棵梭罗树。哪个来种树？……有了梭罗花，天上有光亮，地上有光亮，日月有光亮。不仅有光亮，还有清泉水，有风又有雨，有雾又有露。从此天地亮，从此日月明，所有的树木，所有的动物，全靠梭罗树。没有梭罗树，万物难生存；有了梭罗树，万物才茂盛。”

（2）石崇拜

如《祭锅庄石》：“山上的石头，石头是山魂，彝家的锅庄，锅庄是家魂”；《开磨歌》：“回来，磨神，磨神回家来，回到磨上来，今天要过年，过年来祭你，祭你要开磨，粮丰磨辛苦，猪多磨辛苦，人多磨辛苦，早上隆隆响，荞面如下雨，中午轰轰响，包谷如下雨，下午嗬嗬响，炒面纷纷落，要吃的肉食，先让火知道，要吃的粮食，先让磨知道”。

（3）山崇拜

如《咪西底》：“咪西是山神，咪西是地神，咪西是父神，咪西是母神，锄头挖几下，镰刀割几下，今年庄稼会成熟，锄头不给它闲着，镰刀不给它闲着，天神山神呀！望你保佑五谷丰登，保佑六畜兴旺，保佑人们无病无痛，门顺顺利。”



（4）火崇拜

如《祭火神》："火是雷神火，火是雷送来，火是风神火，火是风送来，火伴行人行，火是驱恶火，火伴家人坐，火是衣食火，火光多热乎。"

（5）龙崇拜

如《鲁洗克》："黑龙呀黑龙，这里不是你在处，次拉山上有龙潭，白竹山上有龙潭，那地方最好在，是你的好地方，白竹山上有龙潭，白竹山上有龙潭，鸡足山上有龙潭，四面山上有龙潭，那里有你在的地方，你定要出来看看，就去看着庄稼，看着树木花草，顺着羊的路走。"《鲁捏底》："人们需要水，树木需要水，花草需要水，望你行好事，降下雨和水，龙水快快出呀！蛇水快快喷呀！"

彝族的祖先崇拜是指崇拜与自己有血缘关系的祖先，如《招捏底》中唱道："老祖老奶在家里，且西在村里，今天酒肉祭你们，要保佑全家清洁，要保佑全村平安，家人出门去，四面八方都顺利，你是保家的神，你是护村的神。"

彝族最显著的图腾崇拜是对虎的崇拜，如《梅葛》记述："在天地间什么也没有的时候，是神把虎的尸体分解，以虎的左眼作太阳，右眼作月亮，牙齿作星星，油脂作彩云，内脏作大海，血为海水，肠为江河，毛为林木，身上的虱子变成猪、羊、牛……"①

（四）苗族民歌

1. 苗族民歌的表现内容

苗族是一个能歌善舞的民族，苗族人有着自己一整套传统民

① 鲍惠新：《彝族民歌中的原始宗教信仰》，载《云南财贸学院学报》（社会科学版），2007（1），18页。

歌。从题材和体裁的不同将苗族民歌划分为飞歌、情歌、叙事歌、风俗歌、儿歌、新民歌等种类。

飞歌又称"顺路歌"、"喊歌"、"吼歌"，其表现的题材内容十分广泛，是苗族艺术宝库中的瑰宝。有《丰收歌》、《客来到家歌》、《送别》、《海葩歌》、《来同我们做活路》、《上坡去玩儿》、《落叶飞落在山谷里》、《叫妹》、《太阳照苗家》、《幸福到苗家》、《盼望好生活》、《青春不常在》、《阿哥快来唱情歌》、《山歌越唱越快活》、《坐地爱把歌来唱》、《妹似彩虹挂山岭》、《树枝逢春发新芽》、《船工号子》、《抬木歌》、《酿酒歌》、《我是苗山画眉鸟》、《苗家妹》等。

情歌又称"游方歌"，是指男女青年在谈情说爱的社交场合"游方场"唱的歌，包括邀约歌、见面歌、青春歌、赞美歌、相恋歌、求爱歌、成婚歌、逃婚歌、离婚歌、断心歌、单身歌等。如《大家快来玩》、《深夜歌》、《单身歌》、《花场恋歌》、《怎么舍得离开你》、《半夜仔鸡叫咯咯》、《姑娘的心》、《月亮弯弯两头尖》等曲目。

叙事歌又称"酒歌"，是苗族人民红白喜事招待客人，殷勤劝酒时所唱的歌曲，不仅表达美好的友情、亲情，还以歌留客，以歌敬酒，以歌助兴，以歌称颂，以歌摆古，以歌送客。这些歌曲内容极其广泛，包括天地形成、万物生长、神话故事、历史传说、民族迁徙史、斗争故事等。如《打柱撑天歌》、《贵客坐上排》、《仰阿莎之歌》、《还娘刻木之歌》等。

风俗歌是苗族人民在婚俗、丧俗、立房盖屋、添丁得子以及各种节日所唱的歌，包括生活风俗歌和节日风俗歌。生活风俗歌主要围绕婚、丧、嫁、娶等习俗演唱的歌曲，如婚俗中有《说媒歌》、《提亲歌》、《发脚歌》、《接亲歌》、《伴嫁歌》、《祝福歌》等，祭祀歌有《鼓社歌》、《巫师歌》等；节日风俗歌有龙船节歌、姊妹节歌、鼓社节歌等，最著名的是《龙船歌》。



儿歌是苗族儿童所唱的歌曲，一般节奏短促跳跃，音域多在一个八度之内，天真活泼，充满童心童趣。

新时期，苗族人民以民歌为载体，表达其热爱党、热爱祖国之情。如《苗家有了共产党》、《苗家歌唱共产党》用饱含深情的民歌歌颂了共产党解放苗族人民、帮助苗族建设家园的伟大功绩，表达苗家人民“永远跟着共产党”的坚定信念；《桂花开放幸福来》从歌词到曲调忠实地反映了苗族人民的心声，表达了“桂花开放幸福来，苗族歌唱解放军，苗族歌唱恩人毛老人家！”的主题思想。

2. 苗族民歌与宗教

长期以来，由于苗族人民的生存条件非常艰苦，生产方式也比较落后，其必然会造成他们生活上的贫困及精神上的无助。因此，随之产生了敬畏多种神灵和崇尚传统巫术的信仰习惯。祖先崇拜、自然崇拜、图腾崇拜及鬼神崇拜等都是他们长期固守的精神理念。在漫长的历史岁月中，宗教信仰与民族意识、风俗习惯、道德规范等融合一体，常被视为民族文化的重要组成部分。宗教作为一种社会意识形态，它与长期孕育于族类意识中的歌谣文化之间一直存在着不可分割的关系。民歌作为一种宗教礼仪的表现形态，深深地烙上了宗教的印痕。[①]

二、漫洒在少数民族民歌之民俗特色上的王光祈思想

民俗，即民间风俗，指一个国家或民族中广大民众所创造、享用和传承的生活文化。它起源于人类社会群体生活的需要，在特定的民族、时代和地域中不断形成、扩大和演变，为民众的日常生活服务。

① 参见吴霜：《融水苗族民歌研究》，载《民族艺术》，2008（1），123页。

西南地区少数民族的民俗文化极其丰富，劳动时有生产劳动的民俗，日常生活中有日常生活的民俗，传统节日中有传统节日的民俗，社会组织有组社会组织民俗，人生成长的各个阶段也需要民俗进行规范——结婚人们需要有结婚典礼或仪式来求得社会认同等。西南地区少数民族民歌与本民族相关的各种民俗密切联系，具有浓郁的民俗特色。也印证了王光祈"音乐是人类生活的表现"的音乐思想。

（一）藏族民歌

藏族民歌不仅仅是一首首动人的歌，还是一幅幅多色彩、多侧面的民俗风情画。是一部了解藏民族的百科全书，从浩如烟海的民歌中可以了解藏族人民的服饰、饮食、居住、交通、生活方式、生活用品、宗教、娱乐、山河、飞禽走兽、花草树木等各个方面的内容。如墨脱民歌中"情人用牛换走，我宁愿孤独到老"。可以窥见新中国成立前的西藏墨脱妇女的社会地位。[①]

（二）羌族民歌

羌族的歌谣在羌族文学中占相当大的比重，是羌族人民智慧的结晶，反映了羌族人民的历史、生产、生活、习俗、宗教、道德和思想感情，表现了羌族人民的价值观、审美观和艺术情趣，具有自己独特的民族风格

（三）彝族民歌

彝族人民有着如万花筒般绚丽多彩的民俗活动，无论婚丧嫁娶、庙会礼仪还是节日庆典、祭祀祈祷、朋友聚会都离不开民间

---

① 参见杨冬燕：《藏族民歌中的民俗事象透视》，载《西藏艺术研究》，2004(4)，85页。

山歌小调的对唱。从这些民歌中可以了解彝族人民的民俗活动和民俗文化。

（四）苗族民歌

苗族民歌直接表现了苗族独特的民间风俗，最突出的是对苗族婚俗、丧俗、节日习俗的表现。如婚礼歌、祭祖歌、巫公调、龙船调等都是对传统习俗性活动的抒写，从这些民歌中可以窥见苗族人民的民俗活动和民俗心理。

三、漫洒在少数民族民歌之收集、整理、创作过程中的王光祈思想

国内很多学者将中国民歌分为七大区域：以江南小调为代表的“江南水乡风格”，以北方号子为代表的“粗犷刚劲风格”，以“信天游”、“花儿”为代表的“西北高原风格”，以云、贵、川山歌为代表的“西南高原风格”，以长调为特色的“北方草原风格”，异域风格的新疆民歌以及高山雪原上的民歌。这些区域的划分，体现出音乐语言的千差万别，即使创作的民歌也同样具有不同的地域特色，反映了民间音乐的多样性和丰富性。当然，创作民歌的地域特色还因其历史传统、自然环境和民众性格等不同而共同所致。

西南地区少数民族民歌也不例外，由于该地民间音乐语言极为丰富，不同民族均有别于他民族的独特音乐语言，即使相同民族因地域相异，也不尽相同，这无疑成为研究者最大的障碍。但从另外角度看，既然每个民族音乐语言都有独特的色彩，通过悉心研究，从中也一定能抽出一条定理出来（王光祈关于制造民族性国乐的步骤之三）。国内外西南籍或非西南籍音乐家们秉承先生遗志，在对西南地区少数民族民歌的收集、整理、创作过程

中，找出了以下具有规律性、代表民族音乐语言特点的定论。

（一）藏族民歌

藏族民歌可看作该区音乐风格的代表。据中国音乐学院杜亚雄教授研究，藏族音乐的总体特征为如下几点。

一是以两种基本的音群组合方式构成藏族音乐旋律的基本框架。la—do—re—mi 和 do—mi—sol—la。前者在 3 个方言区都较普遍，尤以安多地区为最，采用这一组合的音乐多为羽调式和商调式。后者多集中在卫藏地区，do、mi、sol、la 几个音常常作为骨干音。

二是环绕骨干音的旋法特点。即在旋律中，常对骨干音作上下环绕式的进行。这是典型的藏族民间音乐特色，与藏语声调特点有关。

三是在旋律线上，呈“高升递降型”。即旋律的上升比较急促，或在曲首常出现最高音，而下降则较慢。

四是在润腔方法上多用上下二度、三度的倚音。

五是在节奏节拍上表现出中间紧、两头松的特点，这多见于散板类的作品。

六是在调性布局上，藏族音乐多强调上四度关系的调性转换。①

（二）羌族民歌

羌族民歌所用的音阶以五声、六声为主，有的民歌采用四音音列和七声音阶，但完整的七声音阶较少见。除运用以 do、re、mi、sol、la 为主音的各调式外，尚有一些民歌运用 sol、la、si、

---

① 参见蔡际洲：《长江流域音乐文化巡》（一、二），载《云南艺术学院学报》，2000（4），15 页。



re、fa 或 sol、la、si、do、re 五音构成的特殊调式。

羌族民歌中六声调式音阶的运用较为普遍，多数都具有五声调式的特点，即在 do、re、mi、fa、sol、la 的 mi、fa 之间，和 do、re、mi、sol、la、si 的 si、do 之间，不作半音进行，而是分别在不同乐句或乐段中出现，或仅在结尾时出现偏音 fa 或 si，代替 mi 或 do 二音，形成旋宫转调的现象。不少民歌因采用这一手法而形成一种别致的风格。

此外，在民歌中连续移调的例子也时有所见。居住于松潘县的部分羌族，习惯以二声部或多声部演唱民歌，其和声结构以大二度向同度进行为基础，间有大、小三度及四、五度。除男声或女声的重唱、合唱外，还有混声合唱。有的合唱已具有复调因素。

（三）苗族民歌

苗族支系众多，方言土语复杂，但仍具共同性的规律特征。其传统音乐主要是三音列、四音列和五声音阶，使用最普遍的是徵、羽、商以及商徵、羽商混合调式。由于音乐多采用三度框架，从而构成徵—宫—角、羽—宫—角、徵—宫—商、商—徵—羽核心音程关系。其中由徵—宫—角三音列组成的五声性徵调式以黔东南为中心，覆盖面广及苗族各个地区。而羽—宫—角三音列和徵—宫—商式音乐则多见于西部方言区的苗族民歌和器乐中。黔中方言区则多见羽—宫—商—徵四音列五声音阶与羽、商、徵极其混合调式。值得指出的是，苗族民歌的起音以徵、商、羽开头的比较普遍，转调经常发生在结束句，复调音乐和多声音乐比较常见。①

① 参见邓光华：《中国民族民间音乐》，337 页，北京，高等教育出版社，2006。

(四) 彝族音乐

彝族民歌特别多姿多彩，不同地区、不同支系的彝族民歌具有各不相同的特色。各地区、各支系的彝族民歌有各不相同的品种，而概括起来彝族民歌仍性格鲜明，色彩独特。其在调式音阶方面主要采用五声音阶和七声音阶，表现出两种基本类型：一为三度框架，构成这一框架之间的音乐分别为大三度与小三度，组成一个大三和弦。需特别指出的是，前述的三音框架还可加上商音构成一种特殊的四音列。其中，商音是装饰音，依附于宫音或角音，音高不够稳定，呈现了高时低的特点。这种四音列还可加羽音形成宫调式的五声音阶。这时，羽音的地位比商音重要。此外，在宫调式五声音阶的基础上加变宫或清角构成六声或七声音阶，此时的变宫音显得较为重要。而第二类三音框架可称为四度或五度框架，三个音之间的音程依次为纯四度和大二度。这个框架可加羽音构成徵调式四音音列，并在此基础上加角音成为五声音阶。①

(五) 傣族音乐

傣族民歌多用五声音阶，属于典型的中国音乐风格，调式以自然三音列 la—do—re、re—mi—sol、do—mi—sol、do—re—mi 为骨干框架，转调、离调常向属音和下属音两个方向进行。在结构上亦多以分节歌为主，上下两句的单乐段结构是最典型的组成形式，词曲、节奏关系受民族语言限制较大，歌曲节奏以字词语言关系为依托，旋律构筑在唱词、语句音调自然走向的基础之

① 参见邓光华:《中国民族民间音乐》，357～358 页，北京，高等教育出版社，2006。



上，表现了浓郁的吟诵性音乐特征。①

除上述西南代表性少数民族民歌被音乐家门总结、整理、归纳出的典型特点外，其他少数民族民歌的音乐特点也相当典型。如，白族民歌，由于长期以来白族和汉族之间频繁的文化交流，受汉民族音乐的影响极为深刻，在调式音阶方面主要以五声音阶为主，以宫调式最为常见，多用 do—mi—sol 三个音为骨干音，有时采用羽调式四音列及其发展变化了的五声音阶 la—do—re—mi—fa 结构。再如，侗族民歌，由于侗族音乐属于五声性七声音阶，偏音较多，表现出一些过渡性的装饰音特征，故其大歌以羽调式为主，少见宫调式，la—do—re—mi—sol—la 音上自然构成 la—do—mi、re—mi—sol、mi—sol—la 三个三音组。而转调常常出现在尾腔部分，一般以羽音向角音方向的转调较为常见，即以变宫代替宫音构成角音上的羽调式。②

由于众多民族在西南共存，各地迥异的人文、自然环境导致了西南地区千差万别的民歌形态，也正因如此，其不仅共同造就了西南地区恢弘灿烂的民族音乐文化，更成为西南地区对外音乐文化交流的一道亮丽的风景。正如苗晶在《论近、现代民歌在发展中的变化及对其未来的展望》一文中说的那样："中国民歌在 21 世纪以及未来的更多世纪，不但存在而且会更加发展，显然，时、空观念在改变，世界走向开放的趋势不可阻挡，文化艺术的交流越来越广泛，过去所谓艺术上民族风格的'纯正'，在某种意义上看，已不复存在，民歌也超不出这个客观环境，不变也不可能。如果从我们本国实际出发展望未来，一些问题可能看得更加清晰些。我们国家的未来是要建设一个高度物质文明与高

---

① 参见邓光华：《中国民族民间音乐》，368 页，北京，高等教育出版社，2006。

② 同上书，348 页。

度精神文明的具有中国特色的社会主义社会。毫无疑问，我们的音乐事业是在党的领导下，国家的管理与支持下发展的。党的文艺方针、政策决定了我们社会主义音乐文化发展的方向和道路。根据近四十年所走过来的道路证明，这种音乐文化在双百方针指引下，将会更加辉煌。”①

由此可见，虽然王光祈在创造国乐的方法、步骤以及确立国乐的标准中，并未就如何发展和创作各少数民族民歌提出具体的指导和建设性意见，但其表现内容、民俗特色和音调特点均强烈地体现了王光祈“音乐是人类生活的表现……各民族的思想、行为、感情、习惯，既彼此悬殊，其表现于音乐方面，亦当然互异”和王光祈创造国乐的三个具体步骤“第一步须将古代音乐整理清楚；第二步再将民间谣乐收集起来；第三步悉心研究，从中抽出一条定理出来”的思想。

① 苗晶：《论近、现代民歌在发展中的变化及对其未来的展望》，载《中国音乐学》，1991（2），109页。

第五章 闪烁着王光祈思想辉泽的说唱艺术

西南地区的说唱艺术是中国传统艺术形式中不可或缺的重要组成部分，具有悠久的发展历史和丰富的表演形式。据《中国大百科全书戏曲·曲艺卷》记载，西南地区的说唱艺术早在战国时期就已经萌芽，到汉代步入鼎盛时期。由于历代统治阶级对民间艺术的偏见和歧视，时至今日，西南地区说唱艺术所保存下来的资料和文献寥寥无几，致使普通大众特别是青少年对说唱艺术缺乏基本的认识和了解。同时，由于现代多媒体的普及，可供欣赏和研究的艺术形式多种多样，给说唱艺术的传承和发展带来了更大的困难，致使这种盛行了两千多年的民间艺术形式逐渐衰退，甚至有的曲种已经消亡。但随着近年来国家对非物质文化遗产的抢救和保护，目前西南地区的许多说唱艺术形式终于“重见天日”，呈现一片“欣欣向荣、百花齐放”的强劲发展态势。

西南地区最具代表性的说唱艺术形式有四川清音、四川道情、四川扬琴、四川花鼓、云南扬琴、云南花鼓、贵州花鼓等，大部分少数民族亦有各种说唱艺术（曲艺）。这些曲艺形式，很多本身就是对中国传统说唱艺术的继承、传播和发展。随着朝代的更替、社会的发展，这些说唱艺术通过与其他艺术形式融合、衍变、发展得以流传，本身就是继承民族民间艺术的典范。20世纪，各种艺术形式和音乐理论家对这些说唱艺术影响极大，其

中王光祈音乐理论和国乐思想对这些说唱艺术的影响更为直接，闪烁着璀璨夺目的辉泽。

本章共分三节。第一、二节拟在西南地区众多说唱艺术形式中，选王光祈先生故乡的“四川清音”和“四川扬琴”两种说唱艺术为代表；在第三节西南少数民族说唱艺术中选例藏族、彝族、苗族的说唱艺术，探析先生思想西南地区说唱艺术的关系。

第一节 四川清音

四川清音是汉族说唱艺术的代表曲种，起源于城市小调。它的绝大部分曲牌是在汇集全国许多地区的民歌民谣、地方戏曲音乐的基础上，经过发展、改革、演化而成与全国各地的民间音乐、戏曲都有着密切的关系。作为四川曲艺的代表性项目，四川清音在2006年被列入《国家级非物质文化遗产名录》。

近代的四川清音作品，受先生振兴民族音乐思想的影响，从先生振兴民族音乐的三个步骤中受到启发，如“一面先行整理吾国古代音乐，一面辛勤采集民间流行谣乐，然后再利用西洋科学方法，把他制成一种国乐。”不仅注重对中华民族民间艺术的借鉴和传承，还借用西洋科学的作曲技法，更好地表现作品的思想内容，即“中华民族特性”，使这种具有浓郁民族特色的艺术形式焕发崭新的生命力和强大的艺术感染力。

一、在民族民间艺术传承上闪烁着的王光祈思想辉泽

任何艺术形式的发展与创新，都需要扎根于民族自身传统的土地里，吸取传统艺术的养分，只有在充分继承的基础上，才有所谓的创新，否则，一切的改革和创新只会是舍本逐末，成为无



本之根。四川清音就是在不断借鉴和传承四川语音、汉族民间说唱音乐、江南小曲、巴蜀民歌和各种戏曲声腔等基础上不断融合、碰撞、发展的。这种带有典型地域音乐特点和独特的巴蜀韵味的四川本地原生态音乐艺术形式，在作品的取材和艺术风格上都体现了对民族民间艺术的传承和弘扬。

（一）作品取材

与其他艺术形式一样，四川清音的创作者们在取材时也注重从中国几千年厚重的传统文化和博大的民间文化宝库中吸取养分，这同时与先生向民间取材的音乐思想保持着多么高度的契合。

四川清音中许多作品或取材于历史人物和故事，或直接取材于传统作品。如《贵妃游园》取材于家喻户晓的杨玉环和唐明皇这一对历史人物的故事；《昭君出塞》表现了西汉中期，为了改善胡汉关系，实现国家统一、人民安定，王昭君奉旨和亲的历史故事；根据小说、戏曲等传统曲目改编的有《尼姑下山》、《小乔哭夫》、《断桥》、《思凡》、《黛玉焚稿》、《放风筝》等。这些作品都是借鉴传统曲目发展而成。

四川清音中许多具有奇光异彩的剧目均来自民间传说和故事，如《花木兰》就取材于古代“花木兰替父从军”的历史传说故事。

四川清音中许多剧目直接取材于本地民间人物和故事，表现了浓郁的乡土气息。如现代曲目《六月六》通过对民间“六月六、晒衣服”习俗的唱叙，表现了中国农民告别贫困走向小康的喜悦心情；反映现实生活及革命历史题材的新曲目有《黄继光》、《丁佑君》、《江姐上华蓥》、《送公粮》、《小会计》、《赶花会》等；歌颂党、歌颂人民、歌颂新的英雄模范人物和描绘祖国大好河山及风土人情曲目有《幺店子》、《幺姑娘》、《小放风

筝》、《川菜飘香》、《朱德的扁担》、《黄继光》、《赶花会》、《蜀绣姑娘》等。这些曲目题材皆来源于现实生活及革命历史，具有强烈的时代精神、浓郁的生活气息、鲜明的艺术特色和感染力，并先后在文化部、中国曲协以及省、市有关单位举办的汇演、比赛中荣获大奖。

（二）作品艺术风格

任何地方戏曲和曲艺的形成，大都和本地区及其他地区的地方戏曲、民歌小调之间有密不可分的关系。“四川清音也不例外。它和四川的地方戏曲（如川戏）、曲艺（如扬琴）有着极其密切的关系，川戏‘胡琴’戏中的‘西皮调’和清音八大调中的‘反西皮调’基本上是相同的。另外，如‘吹腔’、‘平板’等也是如此。川戏‘灯’戏中的‘裁缝偷布’和清音中的‘裁缝偷布’都用了相同的十三个半调子。此外，四川清音和西南地区的民间音乐也有着血肉的联系，在贵州和云南的民间歌舞剧‘花灯’中也有着大量的和四川清音相同的曲调，这体现了我国不同地区音乐元素的相互交融。”① 如在《六月六》的唱词中，作家使用了大量的“贯口”，唱腔设计家使用了大量的“哈哈腔”，使作品呈现鲜明的民族风味。

“四川清音起源于城市小调，它的绝大部分小调曲牌多是汇集全国许多地区的民歌民谣，经过吸收改革演化而来，而大调曲牌更多地是来自地方戏曲。”② 如“麻城歌”来自湖北，“鲜花调”原系江苏民歌《茉莉花》曲调，“滩簧”、“泗洲调”来自江浙，“鲜花调”来自民歌《布谷鸟儿咕咕叫》，《断桥》的曲

---

① 肖萌音：《四川清音调查报告》，载《黄河之声》，2007（10），96页。

② 赵胜蓉：《发展清音演唱艺术的断想》，载《四川戏剧》，2007（2），120页。



调来自流行全国各地的《孟姜女》曲调“长城调”。还有许多作品吸收了大量的各地民歌，如《放风筝》、《小丈夫》、《金梅花》等作品中就运用了大量的各地民歌中的音乐元素。

另外，著名清音表演艺术家程永玲还通过不断探索，尝试用四川清音演唱唐诗宋词。可以由此窥见四川清音独特的古典韵味。

二、在借鉴西洋作曲理论上闪烁着的王光祈思想辉泽

王光祈认为：“要建立新的国乐，必须掌握欧洲的作曲技巧，继承民族音调，充实以民族独立自强的精神，三者加起来，就可以产生被世界承认的新的中国国乐。”在先生这一思想影响之下，四川清音以“吐纳扬弃、兼收并蓄”的胸怀与魄力，吸收和化用西方传统作曲思维和技法，创作了一大批具有极高艺术水准的作品。特别是新中国成立后，随着西方传统音乐创作技术逐步被引入到戏曲音乐创作领域，中西两种音乐体系在实践中进行着多层次、多角度的碰撞与磨合。经过多年的探索，逐步实现了以传统戏曲音乐创作手法为“体”，以西方古典浪漫时期作曲技法为“用”，中西作曲技法协调地融合在一起的新格局。这种中西合璧式的做法在当代戏曲音乐创作实践中得到迅速推广，并且已经成为专业戏曲音乐创作的学科模式。①

（一）“希腊乐系”中的转调技法的运用

转调是构成音乐色彩对比，推动旋律发展、曲式变化的有效

① 参见李玲：《两种音乐体系的贯通与融合——西方传统作曲技术在当代戏曲音乐创作中的应用》，载《音乐研究》，2008（4），98页。

手段之一 。虽在中国古代就有“旋宫转调”、[①] “旋宫” “六十调”和“八十四调”的运用，但手法相对比较简单，常见的只有同宫系统的调式交替和七声音阶中利用偏音与正音互换形成的临时转调两种。

随着中西音乐文化交流的逐渐深入，曲艺作曲家们尝试性地运用西方“希腊乐系”中的转调技术，对各种改变调号、出现新音的转调手法进行广泛的探索性运用，并获得很好效果。目前，此法在四川清音的创作中已经成为一种惯常的做法。如在对清音传统曲目《断桥》的音乐创作中，转调手法和类型的运用极其丰富，有通过共同音的转调、相同旋律的转调；还有通过同宫系统的调式交替、同音列五声调式近关系转调和改变调号的远关系转调等。每一次转调都构成了音乐色彩的对比，推动着旋律发展和曲式的变化。更有意义的是乐思的发展空间得到了某种新的拓展，为音乐的向前推进注入了无穷的动力因素，极大地丰富了我国民族戏曲的音乐创作技巧。[②]

（二）运用西洋美声花腔女高音中的演唱技巧增进声腔的艺术感染力

四川清音是主要运用口头语言进行“说唱”的表演艺术，其曲牌体可分为大调曲牌和小调曲牌两类。每个曲牌体还可细分为无数小曲牌，如半边月、带帽半边月、花半边月、夺子、半夺子、花夺子、花半夺子、带帽夺子、快夺二流、慢夺二流、平板、花平板、老四平、迭断桥、半截迭断、金纽丝、银纽丝、变

---

① “旋宫”是指宫音在十二律上的位置有所移动，这时，商、角、徵、羽各阶在十二律上的位置当然也随之相应移动；而“转调”则指的是由于曲调的主音由不同阶名的音来担任而造成的调式转换（中国古代乐理中“转调”一词的含义，不同于欧洲乐理“modulation”译作“转调”所指的含义）。

② 参见李玲：《两种音乐体系的贯通与融合——西方传统作曲技术在当代戏曲音乐创作中的应用》，载《音乐研究》，2008（4），100页。



化银纽丝、花背工、金钱梅花落、迭落金钱、满江红、上小楼、罗江怨、反罗江怨、七句半、倒提蓝等，多达五六十个。

大调多用于表现内容情节，丰富而曲折，感情跌宕而情绪反差大，既有浓郁抒情性又有流畅叙事性的段子。它的曲牌或柔美扩展，或荡气回肠，或伤感压抑，或低吟浅唱，或响遏行云……常常撞击人的心扉，产生强烈的艺术感染力。小调则多以一个曲牌多次反复，直至曲终。它宜于表现轻柔瑰丽、清脆明快、欢跃跳荡的题材，加之它具有“哈哈腔”这一独特的润腔手段，给人以“大珠小珠落玉盘”的美不胜收的感觉。[①] 特别是极富特色的“哈哈腔”既是考验唱者的“珠穆朗玛峰”也是该艺术的代表性声腔。

怎样向西洋的演唱方法学习，从中吸取对四川清音有益的养分，探索把美声花腔女高音中的演唱技巧，溶进四川清音“哈哈腔”的传统唱法、创造出具有我们民族特色的中国式花腔，这既是借鉴与融合，更是创造与革新。著名四川清音表演艺术家程永玲先生在其恩师李月秋先生的悉心栽培下，潜心研习，不但将前辈创造的“呵呵腔”，发展为独具特色的“哈哈腔”而且还带着“哈哈腔”走进澳大利亚悉尼歌剧院，把四川清音艺术带出国门、走向世界。如在她演唱的清音现代曲目《多快乐》中，将清音传统唱腔中常常下行的“哈哈腔”，上行处理为“嗨C”，不但让声音更加圆润丰满，还使旋律的起伏和宕荡更为夸张，增进了声腔的艺术感染力。

（三）充分运用现代管弦乐队的独特表现力为清音伴奏服务

传统戏曲唱腔音乐的伴奏织体，基本为单声部织体，其乐队

① 参见赵胜蓉：《发展清音演唱艺术的断想》，载《四川戏剧》，2007（2），120页。

中所使用的乐器种类也较单一，主要为民族管弦乐。但随着乐队编制的扩大，乐队的内涵不再单是担任曲牌的连缀、唱腔的陪衬，而是参与音乐的表现、人物心理活动的描写和环境气氛的渲染。如清音传统曲目《断桥》的伴奏，通过乐队的独特渲染，把白娘子对许仙真挚的爱情，作了更为细致入微的独特表现。初恋相遇的喜悦、断桥诀别的悲凉，都在背景音乐中奔涌流泻，获得了意想不到的艺术效果。在乐队和声织体的运用上，许多现代清音剧目还使用了大量和声性织体结构，以唱腔的主旋律为高音旋律声部，从属于旋律声部的内声部，各声部节奏的结合同中求异。和弦排列有开放的，也有密集的。唱腔与乐队伴奏成为一个完整的统一体，音响效果丰满厚重，立体感强，突出体现了中西技法融合下新型戏曲音乐的美学特征。①

三、四川清音作品在思想内容上受到的影响

王光祈极力主张的“国乐”实际上就是提倡发展能代表中国民族特性的民族音乐。他在《欧洲音乐进化论》中指出：“这种国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来。”② 主张用音乐感化人心来改革社会，认为要“唤起中华民族再兴”只有“恢复民族特性”这一方法。

四川清音受先生思想的影响，在思想内容上一改与新时代格格不入的、思想内容芜杂甚至不健康的帝王将相、打家劫舍、风月情场的曲目，创造了许多反映新时代、新生活、新人物、新思

---

① 参见李玲：《两种音乐体系的贯通与融合——西方传统作曲技术在当代戏曲音乐创作中的应用》，载《音乐研究》，2008（4），102页。

② 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，358页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。



想的作品。还为许多传统曲目注入了新的思想内容，如《昭君出塞》、《尼姑下山》、《断桥》、《黛玉焚稿》、《放风筝》、《秋江》、《绣荷色》、《赶花会》等都在旧曲目上翻出新意，或抒写为国捐躯的英雄，或抒写保家卫国的巾帼，或抒写为了国家大业远嫁他乡的美人，无不表达了作曲家炽热的民族情怀。其中《昭君出塞》一改传统艺术形式中对昭君美丽的渲染和昭君离别故土哀怨之情的抒写，而是写昭君积极的面对匈奴生活，不仅对汉匈沟通与和睦有着调和作用，还参与匈奴政事，教授匈奴人民耕种和纺织，将中原地区的农耕文明传播到西域地区。她不仅是政治的使者，更是文化、经济的使者，中华民族固有的民族性，即“民族特征”、“民族美德”和“民族感情”在她身上体现得淋漓尽致。颂扬民族战斗英雄的曲目《黄继光》，塑造了上甘岭战役中涌现的众多英雄形象中的一个，表达了革命英雄主义精神。特别是70年前，为纪念“九一八”事件而创作的《故乡曲》中那经典唱词：“九月十八大炮响，东洋小鬼占沈阳，东北四省全夺去，无辜百姓遭了殃……”时至今日仍具深远的警示意义。

四川清音的发展除了其自身艺术发展规律外，深受本土音乐学家王光祈思想的影响，接受先生“艺术反映民族文化心理，以普通民众的思想情感为表现对象”的艺术思想，从而使四川清音一度焕发强大的艺术生命力。在四川清音表现了难以为继的今天，分析四川清音的发展历程及梳理其受到的影响，对重振清音艺术具有深远的意义。

第二节　四川扬琴

四川扬琴又名“四川琴书”，因以扬琴为主要伴奏乐器而得名，是一种以民间故事和传统曲目为题材的说唱艺术，常在堂

会、茶馆演唱和演奏。

四川琴书远在清代道光年间就已在四川地区流行起来，至今这种曲艺表演形式已经有两百多年的历史。扬琴在四川琴书中被称为“骨架”，它在琴书乐队中处于指挥的地位。由于四川扬琴技法丰富，音乐表现力强，所以也常采用自弹自唱的表演形式，首尾加上四川扬琴曲牌，有时也加进像鼓板、怀鼓、三弦、胡琴等乐器。表演时大多为五人的座唱，演唱者兼乐器伴奏，扬琴居中，鼓、板在扬琴右侧，三弦在左侧，川胡在鼓、板之后，二胡在三弦之后。有说有唱，以唱为主。这种琴书在文学性、音乐性、独创性几个方面都很出色。开场和间奏的器乐曲牌富个性，四川扬琴就在这个基础上脱颖而出。[①]

近代，四川扬琴受音乐学家王光祈先生思想的影响，闪烁着光芒的辉泽，不仅继承其传统的艺术精髓，还在演唱形式、乐队伴奏、动作编排等方面借鉴西洋科学的方法，形成浓郁的地方风格和独特艺术特色，而成为与东北扬琴、广东音乐扬琴、江南丝竹扬琴并驾齐驱的中国扬琴四大流派之一。

一、在民族民间艺术传承上闪烁着的王光祈思想辉泽

四川扬琴作为国家级非物质文化遗产，本来就是四川民间流传的一种曲艺形式，受王光祈先生思想影响在取材上注重借鉴民族民间艺术宝库中的精华。

（一）作品取材

四川扬琴虽然在四川各地区之间的表演形式和作品风格各具

① 参见黄河、刘良：《传统扬琴艺术中的四川扬琴流派》，载《演艺设备与科技》，2005（5），57页。

特色。但琴书所表现的内容大多来源于民族民间艺术的宝库中，或取材于历史人物和故事，或取材于传统艺术作品，或取材于民间传说和本民族人物和故事。

四川扬琴中的许多作品均来源于历史故事，或在传统作品的基础上演变而来，如《华容道》、《清风亭》、《活捉三郎》、《秋江》、《闹台》、《将军令》、《南庆功》、《大开门》、《小开门》、《哭皇天》、《迎送》等都取材于历史人物和故事。独奏曲《闹台》、《将军令》都是在原四川扬琴器乐曲牌《闹台》、《将军令》的基础上，历经数代艺人的创造、加工、整理而发展为独奏曲的。此外，四川扬琴还有许多具有奇光异彩的剧目来自民间传说和故事，也有直接取材于本地民间人物和故事的剧目，表现浓郁的乡土气息。

（二）作品艺术风格

四川扬琴在传统剧目的表演中，会经常使用一些不同的器乐曲牌，以烘托戏剧气氛、刻画人物形象、表现特定的音乐意境、塑造完整的音乐形象。如其中的《闹台》常用在坐堂集会、茶馆中，作为正戏开场前的演奏，所以《闹台》也常被称作“定场戏”；而经过四川著名艺人李德才加工整理的传统扬琴独奏曲《将军令》，保持了原曲那种气势磅礴、热情奔放的音乐气质，使听众从乐曲中明显地感受到庄严、威风、热烈、紧张的戏剧场面。曲中用于武戏唱腔中的间奏，以表现武将出场、元帅升帐、激烈战斗等情节。

四川扬琴在表演中，直接或间接地将四川本地特有的演奏手法加以运用。如项祖华的《林冲夜奔》中，虽然作者是运用双音琴键（与四川扬琴的琴竹有区别），但所使用的击鼓方法由慢至快、由弱至强、音级逐步高激等，都与传统将军令的演奏方法如出一辙，以表现一种威武、庄严、刚强挺拔的形象；在胡济璋

的《满江红》中，乐曲的高潮就是直接采用了将军令反重音节奏的快速十六分音符的手法。这种手法的特点就是利用反重音所产生的动力感，来达到全曲的高潮；从谭盾的《双阙》能体会到四川扬琴的内在气质所在；黄河的《古道行》中，华彩部分音乐逐渐苍劲雄壮，动人心魄，复合节拍的快板部分节奏鲜明，粗犷洒脱，激情华丽，充分体现了四川扬琴的演奏风格；汪志平的《汨罗江随想曲》采用了铿锵有力的节奏，歌颂了诗人屈原的豪迈气概；刘惠荣、周煜国的《忆事曲》中，运用了将军令的快速十六分音符的反重音节奏。

二、在借鉴西洋作曲技法上闪烁着的王光祈思想辉泽

王光祈先生是较早提倡在曲艺音乐创作中"洋为中用"的音乐学家之一。在先生这一思想的影响下，我国的曲艺音乐艺术以吐纳扬弃、兼收并蓄的胸怀，在各个历史时期自觉地发生着作用，为曲艺音乐艺术生命力的延伸提供了动力支持，使其生生不息。在当代，曲艺音乐的兼蓄性丝毫没有减弱，反而在更为广阔的视野中发挥着作用。在当代曲艺音乐创作中，吸收和化用西方传统作曲思维和技法已经成为一种惯常的做法，并且也已经成为评判剧目音乐创作得失的主要依据之一。

（一）运用主题贯穿式手法塑造生动的艺术形象

主题贯穿式手法是西方古典音乐创作方法中的主要技法，如肖斯塔科维奇创作的和平与战争的诗史《第七交响曲》和贝多芬的《命运交响曲》便是用此法成功创作的经典例证。特别是肖斯塔科维奇的《第七交响曲》第一乐章中，主部主题以四、五度跳进为主，级进为辅，音乐庄重沉着，气势宏大。副部主题抒情而优美，结尾一片宁静，仿佛深夜人们都进入了梦乡，此时

由远及近的小鼓声，打破了人们和谐的梦境。在这个背景下，bE大调上出现了象征“侵略者的脚步”的主题。这个主题的十一次变奏，建立在《波莱罗》方式不断反复的固定节奏上，随着力度的不断增强，“脚步”在小鼓声中形成了压倒一切的因素，象征着法西斯的凶残顽固，音色上的由弦乐到木管到铜管到全奏，声部的数量由少到多，力度由弱到强，这个主题及其变奏构成了庞大的插部，代替了奏鸣曲式的展开部。①

主题贯穿式手法在戏曲音乐创作中十分适用，并与戏曲音乐的戏剧性本质有着内在的统一性。它能够使全剧的音乐素材统一集中，形象鲜明，富有个性，并且能够很好地避免因素材繁多而带来的风格上的杂乱。正如著名戏曲音乐家连波先生所言：“全剧由于人物主调的变奏贯串，使整个戏剧结构的逻辑性、情节发展的连贯性加强。”当前，不少剧种都在运用主题音乐贯串发展方面积累了许多成功的经验。② 如在胡济璋的《满江红》中，乐曲的高潮就是直接采用了主题贯穿式并辅以快速十六分音符的手法。这种手法的特点就是利用反重音所产生的动力感，来达到全曲的高潮。③

（二）运用重复、变奏等手法巩固乐思、深化主题

重复、变奏是指在原旋律的基础上加入一些修饰或者围绕原旋律作一些变化重复，使乐曲作纵深发展，增强音乐的艺术感染力和表现力。其形式和方法多种多样，是作曲家创作过程中最常

---

① 参见孙晓洁：《京剧“样板戏”配乐写作技法探析》，载《戏曲艺术》，2009（2），110页。

② 参见李玲：《两种音乐体系的贯通与融合——西方传统作曲技术在当代戏曲音乐创作中的应用》，载《音乐研究》，2008（4），99页。

③ 参见黄河、刘艮：《传统扬琴艺术中的四川扬琴流派》，载《演艺设备与科技》，2005（5），57页。

用的展开手法之一。如莫扎特的《A 大调钢琴奏鸣曲》（K331）、巴赫的《哥登堡变奏曲》等。中国民族音乐的旋律发展方法也有很多种，变奏、对答、反复、分裂、引申、承递、垛句、拆头等。戏曲音乐则以变奏为主要手法，并以此手法作为曲式结构和旋律变化发展的重要原则。通过对旋律进行润饰的变奏，对板式的变奏，对乐器进行不同调高、不同定弦使同一旋律在不同音区产生不同色彩；而不同调性的变奏以及各种行之有效的变奏方法，丰富了戏剧音乐的发展手段。①

在四川琴书中，扬琴虽作为主要伴奏乐器，在唱腔和无唱腔的曲牌中都起到主奏曲调和花饰旋律的骨干作用，但其“五人强力集团”② 中的其他四位成员也在情景烘托、艺术表现、主题表达等方面起着十分重要的作用，功能各有千秋。如小胡琴、小三弦音色明亮、穿透力强，在密集的旋律中起到凸显旋律的作用；鼓板表现力丰富，用来烘托气氛；而二胡的音色柔和，又恰好润饰了扬琴和小胡琴的音色。这种巧妙的器乐组合形式，形成了四川琴书音乐独特的音响色彩。③ 这种独特的“小乐队”效果常常运用欧洲作曲技法中的重复、变奏等手法巩固乐思、深化主题，为四川扬琴独特艺术形式的形成，起到了不可或缺的重要作用。如在《将军令》、《华容道》、《清风亭》、《活捉三郎》、《秋江》等传统扬琴曲目中，均由此发展手法的经典运用。特别是

---

① 参见孙晓洁：《京剧“样板戏”配乐写作技法探析》，载《戏曲艺术》，2009（2），110 页。

② 四川琴书的表演方式为五人坐唱，演员兼操乐器，俗称为“五方”，五人分操扬琴、小三弦、鼓板、小胡琴和二胡。在表演时，通常扬琴居前排中央，小三弦在左侧，鼓板由一人司职居其右，后排为京胡和二胡，演员常在自己弹、唱、打、拉的同时夹以说白。笔者将其称为“五人强力集团”。

③ 参见钱伟宏：《四川琴书中的扬琴演奏艺术》，载《音乐生活》，2009（9），56 页。



《将军令》"决战"一段（第88—148小节），该乐段是整首乐曲的高潮，情绪高亢激昂，似有千军万马"铁骑突出，刀枪鸣"的气势，用板式变奏的技法将第二段旋律成倍紧缩，变4/4拍为2/4拍，连续不断的十六分音符节奏，使旋律无停顿地进行，气势剧烈紧迫。急风暴雨般的旋律中包含着平中见奇的衬音技巧，节奏的压缩，旋律的变奏，速度力度的递增，把古战争的恢弘豪迈描绘得栩栩如生。到第126小节，力度、速度、气势都达到了激烈紧张的极点，特别是高、中、低音区的大跳，将扬琴的快速技巧展现的淋漓尽致，仿佛沙场激烈厮杀的紧张场面，犹如绘声绘影，历历在目，盈盈充耳，把乐曲推进到高潮的情绪，是由奔放到狂放的转变。到了第145小节，急板旋律戛然而止，提腕呼吸后，以强有力的慢奏干脆利落地结束。[①] 可见，运用重复、变奏等手法对四川扬琴曲巩固乐思、深化主题的价值。

除上述两种手法为四川扬琴音乐在借鉴西洋作曲技法上较为多见外，其他手法的运用也极为普遍，如模进、离调、转调等手法。这些手法为增加民族音乐的艺术感染力做出了极有价值的创建，显示了"洋为中用"的独特魅力。

三、在思想内容上闪烁着的王光祈思想辉泽

四川扬琴由于风格特点非常鲜明、别具一格。其所擅长表现的是一种不屈不挠、刚健雄浑的中华民族精神气质，正好与先生所提倡的中华民族精神气质相吻合。如项祖华的《林冲夜奔》中，表现了一种中华民族一直称道的威武、庄严、刚强挺拔的形象；胡济璋的《满江红》用激越动感的节奏抒写了岳飞豪迈、

① 参见张雪：《四川扬琴的典范之作〈将军令〉音乐论述》，载《四川戏剧》，2007（6），116页。

激情、愤懑的爱国热情；汪志平的《汨罗江随想曲》用铿锵有力的节奏，歌颂了诗人屈原的豪迈气概；《将军令》以形象的音乐语言、丰富的变奏手法、多变的演奏技巧，描写了一幅幅古代将士升帐、出征、战斗的画卷，表现了庄严、宏大、热烈的古代军营生活场面。这些作品都表达了为国战斗的豪迈情怀和"国家统一"的历史责任。

需要特别指出的是，在西南地区汉族的曲艺音乐中，除笔者以四川清音和四川扬琴为例进行的曲艺类音乐在民族民间艺术的传承、借鉴西洋作曲技法、思想内容等方面受到先生的影响外，西南地区曲艺类其他艺术形式的音乐，在上述三方面也深受王光祈思想的影响而彰显独特的艺术魅力。以先生故乡四川为例。

评书　评书源于唐宋以来的"说话"、"讲史"。进入四川的评书经过历代艺人的加工和演变，形成了以四川方言进行讲述的独特艺术形式，艺人以散文说故事，只说不唱，没有乐器伴奏，只有三种道具：醒目、折扇和手帕。四川评书有"清棚"和"雷棚"两大流派，前者重文采，风格淡雅清新；后者重表演，以声色动人。评书讲述的内容以历史、武侠故事、民间传说为题材，其间也有现代创作的生活故事，以风趣幽默的手法，摆事实、讲道理，辛辣讽刺社会的弊端、人性的丑恶面，评书听众广泛。

三句半　三句半的表演一般由四个人担任。前三人各念诵一句唱词形成前三句，后一人则念诵归纳前三句的内容，其词短促有力，少则一字，多则二、三字，故名"半"。在篇幅上可长可短，反复循环，直至故事结束。表演时，演员各执一打击乐器，如小鼓、响板、碰铃等，有时甚至也用脸盆、锅碗等充当打击乐器，打出句逗句尾，以助气氛。20 世纪六七十年代的是四川"三句半"的鼎盛时期，几乎所有专业宣传队、学校、厂矿业余演出，都有这种演出形式。

金钱板　金钱板产生于清朝末年，至今有百余年历史。早期音调简单，说多唱少，人称“老调”，由流动艺人演唱于街道、码头，后来进入茶馆、市场，以单人演唱、数板为主，每唱一段后略有拖腔。金钱板表演性强，唱词句型变化多姿，节奏铿锵鲜明，字数不限，一韵到底，间或也有转韵的。道具是三块竹板，表演时，演员左手执竹板两块，右手一块做打击用，边打边唱。为了增加音响效果，其中一块竹板嵌有铜钱之类的金属片，故名“金钱板”。

荷叶　荷叶形成于清朝乾隆嘉庆年间。演唱者多为一人，左手执板和“苏镲”，右手执筷子打击。苏镲系一红绸下垂，状似荷叶茎托叶，故名“四川荷叶”。其曲调是根据川剧曲牌“红纳袄”、“梭梭岗”等发展而成。

车灯　车灯源于四川民间歌舞“车车灯”。“车车灯”本是四川农村乡镇盛行的有领唱、有帮腔的歌舞形式。四川车灯俗称“四块瓦”，演员少则一人、多则七八人，表演时双手各执两块竹板，边唱边舞边打。它的常用曲调只有一个，旋律朴实工整，容易上口，每段结束句由乐队与演员一起帮腔，唱词以七字句为主。伴奏乐器有锣鼓、二胡、扬琴、笛子等。

谐剧　谐剧是1939年由王永梭开创的四川风格浓郁的曲艺形式。演出时由一名演员扮演多种角色，通过演员与实际不存在的对象进行对话交流，使观众明确角色的规定情境和假设在场的其他人物，以表达一定的故事情节。演员运用风趣的四川方言进行表演，使人在幽默诙谐中得到思想教育和启迪，寓庄于谐，故名“谐剧”。

花鼓　四川花鼓据传由凤阳花鼓演变而成。表演者轮番抛动三根嵌有铜钱的棒子击鼓，边打击边唱，喜气洋洋。有的地区在击鼓时还伴以小锣，增强了音响效果。由于它要抛棒击鼓，又有严格的程式规律，有一定表演难度，所以其唱腔与节奏的变化都

不大。

盘子　四川盘子据说是由湖北唱的碟子小调传入四川后逐渐形成的。曲调皆为民间小调，其中也收用了部分四川清音小调曲牌。表演者边敲打盘子边唱，五六十年代群众业余宣传队的演员则改用左手戴一个顶针，边打边唱边舞蹈，增加了娱乐性等。① 显示了西南地区“百花齐放”的艺术繁荣态势。

第三节　西南地区少数民族说唱艺术

说唱艺术是广泛流行于民间的一种艺术表现形式，既可单口说唱，又可多口说唱，或乐器伴奏，或无伴奏。中国是一个多民族团结统一的国家，西南是少数民族分布最多的地区，生活在该地区的少数民族，由于历史传统、生产生活方式、语言文化、风俗习惯、宗教信仰等的多样性，其说唱艺术虽从品种类型、风格特点上，呈现千姿百态、异彩纷呈的局面。但其大多具有说唱艺术的共同特性，所以本节仅以现在西南最具代表性的藏族、彝族、苗族少数民族说唱艺术形式为例，对西南地区说唱音乐进行分析研究。

藏族的说唱艺术形式主要包括仲谐、古尔鲁、堆巴和谐巴、百、喇嘛玛尼、折嘎、扎木年弹唱、夏、格萨尔等；彝族的说唱艺术形式主要包括甲苏、四弦弹唱、白话腔、噻噻调、要柳叶等；苗族的说唱艺术形式主要包括果啥、嘎百福等。这些说唱艺术形式在发展过程中，受民族音乐学家王光祈先生国乐思想的启发，表现了对其思想继承性的一面。当然，借鉴其他艺术形式亦是其发展过程中不容忽视的一面。

---

① 参见华明玲：《四川曲艺纵横谈》，载《四川戏剧》，2008（6），85页。

这些说唱艺术形式在对先生思想继承的因素中，注重从传统和民间取材，吸收各种音乐元素，表现中华民族根本精神。无论从取材上、艺术风格上，还是表演形式和表演人都体现了浓郁的民族性。

一、少数民族说唱艺术在作品取材中受到的影响

说唱艺术作为西南少数民族人民交流思想、抒发情感、传授生产和生活经验、表现审美观念和艺术情趣的一种交流方式，因为具有独特的民族性被人们所欢迎，被广泛运用到婚丧嫁娶的仪式上、各种节日庆典和祭祀活动中以及投亲访友、劳作、休息的时候。这些说唱艺术的素材不仅来源于各少数民族的历史，还涉及他们现在的生产、生活、习俗和道德规范等，极具民族特色。

（一）藏族说唱艺术

藏族的说唱艺术，起源于远古的神话、故事、传说、歌谣和原始宗教的祭祀，在发展衍变的过程中往往与民间音乐舞蹈结合，通过说唱艺术表现手段，对本民族进行民族历史、伦理道德、生产知识、生活习俗、审美观念的教育，在民族的文化生活中占有十分重要和不可代替的作用。藏族现有的说唱艺术有岭仲（说唱格萨尔）、仲谐（故事说唱）、古尔鲁（道歌）、百、喇嘛玛尼、折嘎、扎木年弹唱、夏堆巴谐巴（祝颂赞词）、藏语相声等，其中仲谐、折嘎流传最广。这些说唱艺术所涉及的内容十分丰富。

取材于各种民族民间故事。如仲和仲鲁大多取材于民间故事、来自佛经的书面故事、格言注释收录的故事，有关西藏政教历史的故事、人物传记以及涉及西藏风物的历史典故等等。其中影响最广的被誉为藏族人民生活百科全书的《格萨尔王传》就

是取材于史诗《格萨尔王传》；《里蒙尕》取材于大唐文成公主进藏的故事；《米拉日巴》、《拉萨怨》、《锄口吉才老》、《益西卓玛》、《拉伊勒和降木措》、《卡吉加洛》、《松赞干布》、《达巴担保》、《卓娃桑姆》、《诸桑王子》等均取材于神话传说和史诗故事。

取材于宗教和祭祀。如古尔鲁和喇嘛玛尼均取材于宗教仪式和各种酬鬼娱神的祭祀活动，宣传佛教教义，具有浓郁的宗教色彩；藏族最早的折嘎唱词就来源于聂赤赞普在修建容布纳岗宫的时候，让人祈福禳灾的唱词《辛氏之牟嘉法门》。

取材于古代艺术。如百就取材于古代藏族士兵的征战和壮威歌。

取材于各种活动。折嘎是新年佳节和喜庆盛会之际所唱的祝福唱赞颂词；嘎是在新年、婚礼、搬新房庆典和望果节时，至少有两人相向对吟对诵或对唱对歌的一种说唱艺术。如《琼如盼》就是对吉祥如意的祈唱。

取材于现代社会生活。著名藏族艺术家索次啦苦心的心血之作《治穷致富》，取材于解放后那个特殊的"越穷越光荣"的年代，人民困窘的生活以及党的十一届三中全会以后党的政策在雪域西藏开花结果的喜人景象。《四不像》取材于藏族人民语言中藏语、汉语、尼泊尔语等杂糅，影响交流和传播的事实，提倡纯净民族语言、保持民族语言文字的完整性和科学性。藏族艺术家阿旺洛珠创作的喇嘛玛尼说唱节自《当今见闻》，其内容完全是今天拉萨社会生活的写照。《歌舞的海洋》、《圣地布达拉宫》取材于藏族人民的文化和生活。

（二）彝族说唱艺术

彝族人民在长期的生产、劳动、生活中，创造、继承、发展了内容丰富、形式多样的彝族说唱艺术。这些说唱可分为"毕"、



“和”、“克智”、“尔比”、“卓”、“喀什”、“央”、“候”等多种表现形式。这些艺术形式在取材上具有独特的民族性和群众性，是一种独特的民族文化。

取材于彝族人民的日常生活，如姑娘出嫁、老人过世、丰收庆典、节庆纪念，甚至包括调解邻里间的纠纷，具有深厚的群众性。取材于彝族毕摩在各种祭场上对名目繁多的经卷的演唱曲调或民间传统歌谣，具有彝族艺术的传统性。这些说唱形式从民间产生，无论是创作者，还是表演者都是人民大众，具有大众性。

取材的内容涉及人类起源、神话传说、历史故事、名山大川、名人典故；涵盖天文、地理、历史、哲学、教育等多个学科领域，具有广泛性，如云南彝族说唱艺术形式甲苏所讲故事《石猴子》就取材于汉族地区的《西游记》。

在新时期，反映新人、新事、新风尚、新思想的作品取得了很大的艺术成就。如《荞花养鸡》、《唱唱我们的人才库》等都曾获全国大奖。

（三）苗族说唱艺术

“嘎百福”是苗族传统的说唱艺术形式，这种说唱形式以说为主、以唱为辅，说唱相间。

曲目取材包括反映爱情婚姻生活的，如《相八舍和阿八多》、《榜藏农》、《娥兰农》、《珠里》等；揭露和讽刺邪恶的，如《阿榜阿布》、《雄学》、《心娥史由和秋故丢》等；歌颂男女平等、家庭和睦的，如《婆与媳》、《娥妮》等；反对封建主义思想的，如《张秀眉起义歌》、《婉妮和金》等。

二、在艺术特色上闪烁着的王光祈思想辉泽

西南少数民族说唱艺术与本民族或其他民族的艺术形式有着

密切的联系，他们在长期发展的过程中，相互影响、碰撞、融合、借鉴，形成了特有的艺术魅力。“这些说唱音乐具有咏叙性质，强调语言的因素，旋律性较弱。为适于长时间演唱，说唱音乐的音域较窄，演唱音量适中，音乐段落也大多短小简练，便于反复咏唱。其结构有单曲体和曲牌连套体两种。”[①] 各个民族的历史背景、生活习俗、审美习惯不同，其说唱音乐也有其各自独立的艺术特色。

（一）藏族说唱艺术

藏族说唱音乐与其他民族的说唱音乐的特点有许多相同之处，不同之处是除“贝翁”的演唱用比汪伴奏外，其余均不用乐器伴奏。这些艺术形式在对中华民族民间艺术的借鉴与传承上极为成功。如仲谐音乐中大量采用藏族人民喜闻乐见的“鲁”体民歌形式，并集中了大量的藏族谚语和生动的比喻；《格萨尔王传》是在藏族古代神话传说、诗歌和谚语等民间文学的丰厚基础上产生和发展起来的，它大量采用本民族的格言、谚语、民谣、民歌、方言、土话、故事、唱词等，并由无数民间艺人千百年来口头传唱得以发展和流传；古尔鲁浓郁的藏族宗教色彩；藏语相声是与藏族历史悠久的说笑话和喜剧丑角表演的传统相融合发展而形成的，吸收汉语相声说、学、逗、唱的艺术特点，语言大量运用藏族谚语、格言、笑话、谐音、赞词、韵语等，并穿插藏族民间歌舞、说唱和藏戏等表演艺术，趣味横生。[②] 堆巴常采用优美流畅的韵文朗诵。藏族说唱艺术中一些唱腔，在吸收、借

---

① 田联韬：《中国少数民族传统音乐》（上），21 页，北京，中央民族大学出版社，2003。

② 参见蒲蕊：《甘肃藏族曲艺概略》，载《甘肃政法成人教育学院学报》，2007（1），105 页。

鉴了部分藏族民歌的叙述性唱腔的基础上加入了许多装饰音，并且在说唱中用藏族特有的润腔方法演唱，增强了音乐性。

“格萨尔”说唱是藏族说唱音乐中流传最广、影响最大、艺术价值最高的艺术形式，是藏族说唱音乐的代表，是藏族说唱艺术中的瑰宝。本节以《格萨尔王传》为例分析其音调特点。

1. 唱腔的分类

“格萨尔”的说唱音乐曲目丰富、种类繁多。这些音乐唱腔从乐曲的名称来分可以有两种分法：一是标题性唱腔。这类唱腔首先从名称上就提示了要演唱的内容，对所要演唱的唱词内容作了概括性总结、提示，如“揭示未来歌”、“决策歌”、“恶歌”等。二是固定的曲牌名称。如“杜鹃婉转调”、“英雄逞威调”、“江河缓流曲调”等。这类唱腔一般来说是有人物、场合等选择的，因为它主要体现的是音乐特征，所以要合乎演唱者的形象，符合演唱内容所表达的情感。艺人在演唱时也要根据人物形象、时间地点、情感表达等各种因素的要求，对不同的曲牌作相应的处理，从旋律、节奏、速度等诸要素变换唱腔，以符合不同的曲牌特征，刻画不同的音乐形象。

2. 唱腔的特点

“格萨尔”的唱腔，有两个显著的特色：其一是与说的内容紧密结合，其二以叙述为主。比较注重旋律的独立性，不管是简单、朴实的唱腔，还是旋律优美的唱腔，都注意音乐的连续、完整。在唱的过程中一般没有念白或韵白的部分，从头到尾也都有较强的旋律感。

3. 唱腔的结构

在“格萨尔”的许多曲牌中，开头都有两句固定的、程式性的唱词，即“阿拉拉毛唱阿拉，塔拉拉毛唱塔拉”或是“阿拉是唱歌的开头，塔拉是曲调的引子”。这两句唱词是一种总领性的、标题性的概括说明。

其结构为引子 + 曲头 + ‖: A + B: ‖。①

4. 唱腔音乐的特点

"格萨尔"说唱音乐流传时间久远、流布地域广阔，加上历代演唱者的不同加工，导致格萨尔说唱音乐的版本各异，数量繁多。但客观地从音乐形态的角度考察，这些唱腔都有其共同特点："音乐具有宣叙性特点，大部分唱腔音乐速度中庸，旋律线条起伏较小；有少数唱腔音乐速度较快，旋律线条起伏较大；还有部分山歌类型的唱腔，旋律较开朗、自由。唱腔的音乐结构单纯、简练，大多是上下句组成的乐段；有的仅是由一个乐句多次自由地变化反复而构成段落；还有由多乐句组成的自由段落。"②

（二）彝族说唱艺术

彝族说唱艺术形式有许多，本节仅"克智"与"尔比"为例进行分析。

"克智"与"尔比"作为说唱艺术，具有独特、鲜明的通俗性、灵活性、知识性、趣味性等特点。

第一，"克智"与"尔比"的语言往往具有散文诗韵味、曲的节奏、诙谐和幽默，语言精炼，寓意深刻，构思巧妙，令人省悟和广泛的联想，这是彝族独有的"克智"与"尔比"最基本的特点；第二，"克智"与"尔比"一般都除了具有社会性、群众性、娱乐性等特征外，还兼容谚语、成语、格言、诗歌等内容，具有寓意深刻而含蓄、直陈事理，涵义深奥、韵味浓厚的特

① 参见仓央拉姆：《藏族史诗〈格萨尔〉的说与唱》，载《西北民族大学学报》，2004（2），144页。

② 田联韬：《中国少数民族传统音乐》（上），649页，北京，中央民族大学出版社，2003。

点；第三，“克智”与“尔比”的句式相当整齐，音韵和谐，通俗易懂，耐人寻味，大多兼有知识性、趣味性、教育性的特点；第四“克智”与“尔比”是一种独特的语言艺术，它还有形美、语美、音美、言美之特色；第五，“克智”与“尔比”的用语相当精炼小巧，一般由短小精悍的词语构成，是彝族文学中的精彩词语，生活中的哲理诗。许多的袖珍用语，用三言两语，便可说出一条深刻的经验教训，或是一条具有一定价值的道理来；第六，“克智”与“尔比”又是创作、保存、传授各种经验的工具，是彝族人民长期共同生活实践中，在没有条件识字、撰文记载的情况下，采用的一种短小精悍的语言形式，通过传播交流来表达生活中丰富多彩的事情；第七，“克智”与“尔比”具有广泛的社会性、群众性、娱乐性，凡是彝族人民的婚丧嫁娶、节日庆典、迎宾接客、调解纠纷等场合，主客都用“克智”与“尔比”来表达自己的思想感情与独特见解，表达深刻的道理来集中说明问题，显示“克智”与“尔比”的普遍性和群众性，这也是它的突出特点。[①]

（三）苗族说唱艺术

苗族说唱艺术“嘎百福”的唱词吸取苗族的理歌、理词和民间传说故事的韵文，以五言诗体为主，讲究押韵，语言富有诗意和哲理，讲究故事结构的完整性。“嘎百福”的音乐受民歌影响较大，形式简单，多为单乐句反复变化的分节奏形式。其旋律起伏不大，大多在一个八度内，级进旋律很多。

---

① 参见阿牛木支、吉则利布：《谈彝族“克智”与“尔比”的独特性和共用性》，载《西昌学院学报》，2008（4），94页。

三、在思想内容中闪烁着的王光祈思想辉泽

西南少数民族说唱艺术与人民的生活密不可分，是人们在世世代代的生产生活中产生、流传、发展的，它表达了人民群众的思想感情、体现了民族的特性。其中许多作品都起着团结群众、凝聚民族精神、树立民族自信和表达爱国主义精神的重要作用。

少数民族人民感情细腻、丰富，许多作品都是表达其炽热的情感。如仅彝族表达亲人间深情的就有初识与深情交织的《采花调》；见面交流的《对情调》、《探情歌》；忧怨与悲伤同诉的《点兵调》；表达男女深情的《连心歌》、《定情歌》；孤单忧愤与思念交织的《放羊调》；回肠荡气、依依不舍的《送郎调》；为生活奔波在外思念家人的《赶马调》等等。彝族节日、庆典等喜庆的日子演唱的曲调有过年过节的《欢乐调》；结婚筵席上的《祝福歌》；建新房时的《祝贺歌》；用于智力开发、蕴含深刻的教育内容是彝族说唱艺术的特点之一，作品包括《盘古歌》、《猜调》、《劝学歌》、《猜谜语》、《诓张三的故事》等。借古代历史、传说故事表达现实的道理也是彝族说唱艺术表达思想内容的一个重要方面，如《包公的故事》借包公"惩恶扬善，一身正气，两袖清风的好官员形象"，鞭策为官者是非分明，做一个清正廉洁的好官；《梁山伯与祝英台的故事》通过对梁山伯与祝英台爱情故事的描写，表达对自由恋爱的真情祝福。

藏族说唱艺术《格萨尔王传》讲述了格萨尔王降临下界后降妖除魔、抑强扶弱、统一各部，最后回归天国的英雄业绩；《里蒙尕》通过文成公主进藏的故事，表现了汉藏一家的民族团结、国家统一的主题；《辛氏之牟嘉法门》、《琼如盼》、《歌舞的海洋》、《圣地布达拉宫》表达了藏族人民对美好生活的赞美和向往；《四不像》表达了藏族人民热爱本族文化、热爱本族语言

的民族责任感和自豪感。

苗族说唱艺术中的《相八舍和阿八多》、《榜藏农》、《娥兰农》、《珠里》、《阿榜阿布》、《雄学》、《心娥史由和秋故丢》、《婆与媳》、《娥妮》、《张秀眉起义歌》、《婉妮和金》等作品都表现了王光祈所提倡的“中华民族性”，即“爱和平，喜礼让，重情谊，轻名利是也”。

第六章　王光祈思想在歌舞艺术中的体现

西南地区民间歌舞种类繁多、形式多样，仅《中国民族民间舞蹈集成·四川卷》记载的四川汉族民间舞就有39种85个节目，包括花灯歌舞、龙舞、狮舞、灯类舞、翻山饺子、肉莲霄、张公背张婆、祭祀性歌舞、架香童子舞等种类。本章仅以四川花灯和藏族歌舞为汉族和少数民族歌舞的代表，分析先生思想在这些艺术形式中的体现。

第一节　四川花灯

四川花灯是民间流行的一种歌舞，以耍灯时打的两盏大宫灯——“金花”和“银花”而得名，兼有锣鼓、山歌、灯戏等特点，川味浓郁。“四川灯戏在表演时具有载歌载舞的特点，演员在舞台上的舞蹈动作可以用一个字来概括，那就是‘踂’。演员扭动腰肢和胯部，两足轮流踏地，好像北方的秧歌步伐。‘踂’是四川灯戏中最主要的舞蹈动作。演员无论上场下场，还是演唱、对白时，脚下都会作出各种‘踂步’，几乎没有停歇的时候。”花灯在四川流行较广，其中以秀山花灯、古蔺花灯、芦山花灯和大型白龙花灯最为著名。花灯表演中演唱的曲调即花



灯调。

四川花灯在作品取材、艺术风格、思想内容上同样体现了王光祈思想的影响，注重借鉴和传承民族民间艺术和文化，具有浓郁的民族性和地方色彩。

一、作品取材

王光祈在《欧洲音乐进化论》中，提倡“这种国乐，是要建筑在吾国古代音乐与现代民间谣曲上面的”[①]。花灯这种艺术形式兴起于唐，历经一千多年延续至今，在发展衍变过程中，与人民群众的日常生活密切联系，表现的内容极为丰富，既有赞美大自然、反映历史事件和历史人物、歌颂婚姻与爱情、讲述人生哲理的作品，又有传授生产、生活知识具有浓郁生活气息的作品。

与其他艺术形式一样，四川花灯的创作者们也注重从中国几千年厚重的历史文化中吸取养分，其中有许多作品均取材于历史人物和故事，或直接取材于传统作品。如《鞭坠芦花》、《寇准罢宴》、《窦公送子》、《正德访贤》、《水淹蓝桥》、《山伯与英台》等作品都是借鉴中国传统元素的典范。

四川花灯许多优秀的作品取材于革命斗争生活，如仅表现红军长征生活就有《刘湘投江》、《杨森哭五更》、《王陵基吊颈》、《田冬瓜（田颂尧）别妻》、《李家钰跳崖》等作品。

四川花灯中许多剧目直接取材于本地民间人物和故事，“大多是反映人民群众劳动、爱情及百姓的日常生活，具有活泼轻松、风趣诙谐的特点，乡土气息浓郁，内容虽然单调粗浅，但为

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，358页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

老百姓所喜闻乐见",[1] 如《牧童看牛》、《看牛下棋》、《三媳敬寿》、《箍桶匠》、《小媳妇》、《盘花》、《表妹盘花》、《老伴盘花》、《三碗饭盘花》、《花子醉酒》、《徐氏教子》、《徐氏做媒》、《五杯酒》、《三碗饭》、《三星送子》、《同年妹打彩》、《闹江州》、《陈姑赶潘》、《四季景》、《万花池》、《裁缝偷布》、《刘胡子哥哥下棋》、《打渔救生》、《王大娘补缸》、《安安送米》、《送报条》、《闹五更》《裁衣》、《拜新年》、《补缸》、《骂鸡》、《小放牛》、《打城隍》、《打面缸》等作品。

二、作品艺术风格

四川花灯曲调音乐以本土音乐为基础，向外广采博撷，大量吸收了民歌小调、方言、山歌、劳动号子、戏曲音乐、外来音乐、少数民族音乐中的养分，"灯戏曲调广泛吸收大量民歌小调和清音曲调，如【胖筒筒】、【鲜花调】、【剪剪花】、【太平年】、【望山猴】、【十里墩】、【哭五更】、【迭断桥】、【金（银）纽丝】、【补缸调】、【越调】、【花背弓】、【北调】、【陕调】、【眉户调】、【巫觋调】、【道情调】、【圣谕调】、【连二（四）、（八）句】、【跳跳句】等。"[2] 这些养分使其枝繁叶茂、繁花似锦，呈现独特的艺术魅力。其获奖曲目《满山情花开》就是以浓郁的民族艺术特色取胜。

灯戏唱词道白与日常生活非常贴近，常以民间经典乐器锣鼓为音乐伴奏，还配以民间抛刀掷捧等杂耍表演。其中许多曲目采

---

① 参见姚祖思：《活泼轻松风趣诙谐的秀山花灯戏》，载《中国民族》，2005（11），19页。

② 严福昌：《独特的四川戏剧艺术奇葩——四川灯戏集·前言》，载《四川戏剧》，2006（5），11页。



用了四川民间音乐形式“哈哈腔”中的音乐元素。尤其是跳花灯表演前后以及表演进行中，富于韵律节奏感，妙趣横生的花子“刷白”玩话，就是川人喜欢的讲白话、吹牛，风趣诙谐，极具地方特色。许多唱词完全采用四川方言，突出地表现四川方言特色，川人所喜爱的“展言子”（使用歇后语），在戏中也发挥得淋漓尽致。

四川灯戏从与其体裁较为接近的四川清音中吸取了大量的“养料”，在四川清音的基础上发展和改变其演唱风格和表演形式，形成许多独具艺术魅力的作品。如灯戏《裁衣》中的八支曲牌，即《十里灯》、《跌断桥》、《金纽丝》、《银纽丝》、《太平年》、《卖鲜花》、《花背弓》、《金钱梅花落》均源于四川清音。

四川灯戏中吸取了大量本土戏曲——川剧中的音乐元素，使其呈现多姿多彩的艺术特征。如灯戏的伴奏锣鼓就是在沿用川剧锣鼓曲牌的基础上，根据自身的风格特点，创造出一些新鼓点。一些灯戏作品采用川剧的帮腔形式，如《郑板桥买缸》中帮腔的运用，起到了烘托气氛、深化主题的作用。

四川灯戏的间奏曲牌常常借用民间唢呐曲牌，如【喜牌子】、【茶牌子】、【迎宾】、【待宴调】等曲牌都被灯戏借用为间奏曲牌。

四川灯戏向少数民族艺术“取经”，吸取少数民族独特艺术形式使其更加多姿多彩，如灯戏作品对土家族的摆手舞、摇八苞，苗族的鼓舞、对歌等艺术形式的借鉴，使其具有更强的艺术表现力。

四川灯戏作品还善于从其他艺术形式中吸取音乐元素表达主题。如现代花灯作品《拜师》不仅使用传统灯戏音乐，还采用电影《北京人在纽约》的主题歌音乐为素材进行创作；《游乡》中的【翘扁担】就采用川北民歌《洛阳桥》中的骨架音改编创新而成。芦山花灯中的花灯调除与当地民歌小调联系紧密外，并

和古老的庆坛音乐有亲缘关系。唱腔多为曲牌体，可分“横简筒腔”、“山歌腔”、“庆坛腔”、“小调腔”、“锣鼓戏腔”五类。

三、在思想内容上体现的王光祈思想

无论王光祈“少年中国”的政治思想，还是“创造国乐”的音乐思想，其永恒的主题则是“礼乐兴邦”，能代表“中华民族之特性”，“将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上”。四川花灯在思想内容上亦体现王光祈的这一伟大思想。如四川花灯作品很多即直接表现人们熟悉的生产劳动、生活活动和动植物的形象等内容，通过这些极富民族特色和地域特点内容的抒写，表达中华民族特有的民族精神：赞美善良、勤劳、美丽、公正；嘲弄和讽刺懒惰、丑陋。如《耍耍夫妻》用妙趣横生、令人捧腹的表演讽刺耍耍夫妻懒惰、行骗的丑陋形象；《定叫产品出国门》表现人们目标明确、不断进取的精神；《师徒相称如一家》中表达了“热爱东方文化，爱我中华，继承传统”的民族精神；《乌鸦尚有反哺恩》颂扬中华民族的孝道；《木脑壳今天也开言》鞭笞了忘恩负义、不孝的行为；《这样当官堪称赞》称赞官员与民同甘共苦“能当黄牛来耕田，能把农民称兄弟”的高尚品行。

四、在收集、整理、创作、过程中体现的王光祈思想

王光祈的音乐思想是创造一种代表“中华民族特性”的国乐，深受孔子礼乐思想影响的他，将“中华民族特性”定义为“谐和”。先生在《欧洲音乐进化论》中提出“什么是‘中华民族特性’？简单说来，便是一种‘谐和（Harmonie）态度’。这种‘谐和态度’是我们前此生存大地的根本条件，也是我们将



来感化人类的最大使命。这真是我们中华民族的唯一特性，我们应该使之发扬光大。”[①] 先生认为，只要持有谐和的精神，就能做到，对己身心谐和；对自然，便向自然谐和；对他人，便于其他人类谐和。还夸大其词地认为，自从孔子把中华民族造成“谐和”态度，“他便大放其心，他以为后世无论什么外来强族，尽可以用一切武器，把他的子孙征服，但是他的子孙只需保存那一点‘谐和态度’，一切强族终须受其同化。果然不错，自从他老先生死后，到现在已有二千余年了，中间曾经过多次外来强族的侵略，但是后来一个个都被中国人的‘谐和态度’软化了。”[②] 先生的这种思想是将谐和的精神与谐和的音乐合二为一，表现了先生音乐美学观中音乐自身的谐和作用与作为民族特性的谐和态度两者的统一。

现当代民族音乐学家们正是这一观点的体现对四川灯戏音乐进行收集、整理、研究后，找出了以下具有规律性、代表民族特点的定论。中央民族大学舞蹈学院孔令华在《秀山花灯“跳团团”舞蹈动态特征及分析》中，对“舞蹈动态特征”的研究后得出四川花灯“门斗转”舞蹈形式表现人与人的和谐，即“团圆”；“天圆地方”的形式表现方与圆共生和谐；“白鹤亮翅”、“鲤鱼标摊”、“狮子滚绣球”、“鸭子摆蛋”等动作表达“天人合一”的和谐思想境界；角色搭配和互补，体现阴阳的和谐。她认为：“花灯舞蹈的基本形式是也叫‘门斗转’，门围着斗转，从哪开始最终在哪结束。转一圈为‘一团’，所以起初这种形式叫做‘团团’，预示着二个人越团越紧、越团越近、越团越和睦、越团越红火，有团圆和谐美满之意。‘圆’代表了圆满、完

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，353 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 同上书，354 页。

美、幸福、美好的心理象征。”“花灯的独特之处，就在于演员在农家吃饭用的方桌上舞蹈，从一张方桌跳到七张方桌，演员的表演区浓缩在方桌上，头顶天（是圆的），脚踩地（方桌寓地的概念是方的），这就构成了天圆地方的基本条件。舞蹈时要讲究‘方方好，处处圆’，最重要的要讲究四平八稳，和和中庸。这正符合了中华民族的思想观和民族群体精神，成为人们为人处世的尺度和准则。‘方’是规矩，是准则，是气度，是为人之本；‘圆’是通融，是圆滑，是智慧，是处世之道。在花灯舞蹈中，方与圆共生和谐，圆中见方、方中现圆，方直圆曲、刚柔相济，静与动、曲与直的对比，具有意境无穷的审美理趣。人们借助花灯的表演，表达在心理潜在的求得天地相和，风调雨顺，迎来五谷丰登，过上幸福生活的愿望。”

“千百年来人民靠天吃饭，这就形成了农耕民族热爱土地、期盼丰收的心理；养成了人与自然、人际之间和平相处的心态。由于他们长期受周围‘景’或‘物’的熏陶，从而引发他们的审美情趣，于是，将自己最熟悉的生产劳动、生活活动、动植物的形象，用舞蹈加以表现，来展现他们认识的感性世界和他们的思想情感以及审美需求。如‘单推磨’，人们把劳动‘推磨’，这一动作融入花灯舞蹈中，再如‘白鹤亮翅’、‘鲤鱼标摊’、‘狮子滚绣球’、‘鸭子摆蛋’……人们通过模仿身边的动植物形象，达到一种物我两忘，主客相融‘天人合一’的思想境界。花灯表演的特定时间是在每年的春节期间，无论是舞蹈的内容、形式还是活动的时间安排都和农耕生活紧密结合，体现了‘天人合一’顺应自然的传统思想。”“角色搭配和互补。秀山花灯表演时男的始终围着女的转，这种人物搭配是有一定哲学依据的。《老子》四十二章中曰：‘道生一，一生二，二生三，三生万物。’其核心是一生二、分阴阳、阴阳二气相交而生成的第三者，是‘二生三’，如此继续，生生不息，从而构成了天地万事

万物。因此，自然万物乃阴阳二气互相激荡而和谐统一的产物。花灯中的演员女为阴，男为阳的寓意是阴阳观的一种反映。女人能生儿育女繁衍后代，就会受到人们的爱戴和尊敬。‘跳团团’一旦一丑角色的搭配也说明了人们对于繁衍生命的渴望。”“花子双手的‘开’象征上天的正直，喻意其惩恶扬善之性，同时又象征大地的宽厚，与他的舞蹈形态，朴实、憨厚相呼应，具有包容一切的胸襟；脚下的矮桩多为吸腿腾空式跳跃，这又具有一种能动性，憧憬高空，易于沟通天地的外放型特质，与幺妹的动作形成鲜明对比。幺妹子属阴是一种内收的舞蹈特征，赖花子属阳是一种外放型的舞蹈特征，正是刚柔相济、一开一合的阴阳搭配。”①

由此可见，四川花灯作为四川汉族歌舞的代表，受先生思想的影响，不仅对民族民间艺术进行了借鉴和传承，还自觉地表现中华民族特有的精神，使其成为中华民族花园中的一朵奇葩。

第二节　藏族歌舞

歌舞音乐是音乐与舞蹈相结合的艺术整体，它作为一种最具参与性与娱乐性的民间艺术形式，在少数民族生活中流传广泛。许多民族的歌和舞两者很难截然分开，往往歌舞并重。少数民族人人能歌善舞，“载歌载舞”已经是表达少数民族艺术特点的通用词语。在他们生活的地方，无论是城镇村庄，还是山林田野，处处都可以看到他们矫健优美的舞姿，听到他们高亢悠扬的歌声，真正是“歌的天堂，舞的海洋”。

---

① 参见孔令华：《秀山花灯“跳团团”舞蹈动态特征及分析》，载《重庆教育学院学报》，2009（2），79页。

西南少数民族歌舞是该地区各族人民为自己生活需要而创造的艺术形式。他们以歌舞来表现本民族的历史，歌颂祖先，歌颂家乡，传授生产和战斗知识，倾诉爱慕，寄托愿望，对民族的繁衍生息、教育后代和振奋精神起着重大的作用。它与民族的兴衰密切相关，与人民的生活紧紧相连，因而过去中国少数民族在穷乡僻壤受尽苦难的岁月里，它还是表现绵延不断的顽强生命力。正因为各民族的歌舞这样紧密地与人民的生活相结合，它总是深切地反映着各民族独特的精神风貌。又由于各民族人民的生活方式是在不同的自然条件和历史过程中形成的，因此存在着不同的民族特点，表现在歌舞艺术上便形成了各自的风格和形式。形成这些民族特点的因素是很复杂的，这需要我们对每一个民族进行深入地研究。但总的来说，它和各民族的基本生产活动有着密切的联系。譬如西藏的游牧民族和云南的农耕民族在歌舞上也常常表现出它们之间的差异。前者舞蹈的那种雄健、洒脱、豪放、泼辣与后者舞蹈的那种稳健、含蓄、端庄、抒情恰巧形成不容混同的对照。

王光祈在《欧洲音乐进化论》中，提倡建立民族性国乐，“是要建筑在吾国古代音乐与现代民间谣曲上面”。[①] 这一思想不但对近现代少数民族歌舞音乐的发展指明了方向，也为西南少数民族歌舞音乐的研究奠定了坚实的理论基础。众多的学者、专门研究机构和音乐家们在对西南地区少数民族歌舞音乐的发掘、整理、创作过程中，提出了许多独到的见解，为该区民族歌舞的进一步繁荣做出了极有价值的探索，同时也体现了对先生音乐思想的继承和发展。由于西南少数民族歌舞音乐极为丰富、多样，其音乐形式也极为复杂，故笔者仅选例该区代表性少数民族的歌舞

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，357页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

音乐为研究对象，探讨先生思想对其具体的影响。

西南少数民族歌舞内容丰富、种类繁多，较有影响的是藏族的堆谐、囊玛、康谐；彝族的阿细跳月、打歌、葫芦笙舞；傣族的依拉恢、象脚鼓舞；苗族的芦笙舞和猴儿鼓舞等。本章仅以藏族歌舞为例，分析王光祈思想在西南少数民族歌舞中的体现。

一、体现在民族民间艺术传承上的王光祈思想

王光祈主张“音乐是人类生活的表现”。藏族丰富多彩的社会生活，决定了其歌舞音乐独特而典型的表现内容。概而言之，一是表现与人们密切相关的客观环境中的事物，诸如树木森林、飞禽走兽、日月星辰、花草虫鱼等；二是表现人自身的活动，包括人的外在行为（如狩猎、采集、耕耘、恋爱、婚姻、丧葬、战争以及其他日常生活内容）和内在的精神与思维活动（如图腾崇拜、宗教信仰及各种复杂的心理状态等）。总之，凡是客观事物（包括人自身的活动）在人的审美活动中产生的信息，在藏族歌舞中几乎都有相应的反映。歌舞对于藏族人民来说，不仅仅是怡情乐性的手段，它在培养合群心理素质和增强民族内聚力等方面都起着极为关键的作用。因此，歌舞文化自古以来就是藏族人民社会生活中不可或缺的有机组成部分，它以当时当地其他艺术形式无法比拟的感染力和至深且广的传统性、群众性，始终充溢于藏族人民社会生活的各个方面，由此也就决定了它的社会功能的多样性和独特性。

王光祈的关于如何“发展民族民间艺术，并将其制作成一种能代表中华民族性的国乐”思想同样在藏族歌舞作品中有所体现，自先生后，这些作品在取材、艺术风格、思想内容等方面被烙上了深深的“国乐”印痕，表现浓郁的民族性和地方色彩。

（一）作品取材

藏族歌舞作品既有反映社会生活、生产劳动的作品，又有抒写风俗习惯、宗教文化的作品；既有歌颂山川景物、恋爱婚姻的作品，又有讲述消遣娱乐、历史传说的作品。这些作品无不以其独特丰富的表现手法，反映着藏族人民特有的审美意识和心理状态，表现其对现实的感受和对美好生活的赞美。

1. 反映各种劳动生产和生活类的歌舞

如《洗衣歌》是反映劳动的舞蹈；堆谐中的《拉萨平措林》，是以平措林为背景，描述牧民的生活场景的作品；《青年们》描述青年小伙子想跳舞而做的准备，诸如买皮靴、系黄色丝带；《夏天》描述德庆宫在夏天的情景。萨迦堆谐中的《康定城》描述藏族老乡为了糊口到外地（康定）去寻求生计，其间还展现出父母与情人叮咛的人性面。拉萨堆谐中的《岗巴拉姆》描述因望见岗巴拉山而遥想父母的恩情与亲朋好友间的友情；《聂拉木山上》对人物（多仁公子）的描述。《索呀索》是描写对父母恩情的怀念；果谐中的《吉祥山》是描述长辈对旦增儿子知识的传授与告诫；而果卓中的《节日像蔚蓝的天空》更是直接描述节日朋友的聚会活动。[①] 藏族歌舞《牧业丰收》、《巴塘连着北京》、《甘孜娃》取材于藏区人民的日常生活。

2. 与民俗活动有关的歌舞

民间歌舞是民俗活动的内容之一，因而各族人民的民俗节日，都有舞蹈。且这些活动所跳的舞蹈都是节庆民俗舞蹈，结婚、生子、祝寿也都有相应的舞蹈。

民间还有用舞蹈来驱疫、消灾、驱邪，形成祭祀的舞蹈，当

① 参见刘修旻：《藏族民间歌舞、宗教乐舞、宫廷乐舞比较论》，载《西藏艺术研究》，2001（4），19页。

时的人们无法主宰自己和周围的一切，而把这些都归于神的力量，为了达到自己的愿望，因而对神顶礼膜拜，敬神的方式也是用舞蹈来表示。

3. 取材于革命斗争生活的歌舞

藏族歌舞中有许多歌颂党、歌颂领导、歌颂人民解放军的作品，如《毛主席的荣誉》等。

4. 富有现实教育意义的歌舞

藏族囊玛中的《阿妈勒火》与《鸟呀鸟》，前者描写的是仙鹤，后者描写的是鸟，并以此来宣传和教育人类爱护环境、保护生态，表达人与自然的和谐共处的主题；谐钦中的《著名的寺庙》通过对宏伟的寺庙情状的描述，警示人们“善有善报、恶有恶报”。

5. 取材于本民族人物、故事、传说、故事等的歌舞

藏族歌舞“百”早期是古代藏族士兵出征前的欢送助威和凯旋归来时的欢迎助兴的歌舞艺术，后来逐渐演变成为民间节日和宗教活动时驱鬼迎祥的歌舞艺术。其表演时“举刀、挥刀、刺刀、打盾、甩胯”等动作来源于展示战争的激烈场面中。[①] 例如《雪山上住了三年》讴歌的是具有力量与智慧的战士；《头上戴的头盔》、《配在右边的虎皮箭袋》、《刀从鞘中抽出一寸时》都是描述战士身上的精良配备，显示战士的勇猛；藏族热巴《欧冬》（击鼓）、《曲杰诺桑》（诺桑王子）、《斯白巴玛感果》（原始的老父母）、《甲沙公觉郎巴》（迎请文成公主）、《古如多吉热》（金刚舞场）等都是借古代题材宣扬宗教思想的作品；藏族“鲁”中的《圣地拉萨》主要颂扬拉萨的重要以及佛祖的弘法；《行路歌》阐扬人们应该选择神路（正确的道路）行走。

---

① 参见丹增次仁：《西藏征战歌舞——百谐》，载《西藏艺术研究》，2005（4），26页。

（二）作品艺术风格

在漫长的历史长河中，任何发展中的民族都会吸收其他民族的优秀文化来丰富自己。[①] 藏族歌舞在发展中也不例外，除了吸收歌舞自身传承的元素外，还吸收了许多其他艺术形式或其他民族的优秀文化，正是各种艺术元素的“有机化合”，使其具有更高的思想内涵和审美价值。

1. 对其他艺术形式的借鉴

藏族歌舞《欢乐踢踏舞》取材于民间踢踏舞来表现崭新的思想内容；《贡嘎尔鼓舞》借用宗教、背鼓的元素来表现藏族男子的粗犷豪放、热情奔放的性格，表达对未来美好生活的憧憬。藏族囊玛《阿玛勒霍》、《羊卓嘎木林康姆》等在借鉴同名民歌的歌名、歌词、身体动作等音乐元素的基础上，重新创作曲调而成。藏族热巴的表演借鉴许多民间特技和炫技来表现藏族人民纯情朴实、热情开朗、坚强乐观的英雄气质。如男子舞中的“兔子跳”、“扭身跳”、“滚毛”、“走矮子”、“磨盘腿”、“单腿挎转”、“摇铃蹲转”、“躺身蹦子”、“摔跤角斗”、“乌龟爬沙”、“堆罗汉”、“滚壶坛”、“尖刀刺腹”、“夹刀旋转”、“滚牛角尖”等动作，女子舞中的“顶鼓平转”、“猫跳翻身”、“正反转”、“高低击鼓”等变化多本节、情绪灼热的动作，无不扣人心弦，富有感染力。

2. 对传统文化艺术的继承和创新

藏族歌舞的许多形式都是在传统文化艺术上的创新，作品都是在传统音乐的基础上填上新词，或者根据传统曲目改编、加工、创新而成。这种继承方式既对传统曲目中的精华进行发扬，

① 参见索南措：《从电视艺术的审美特征看藏族歌舞艺术的发展》，载《大众文艺》，2008（8），51页。



又具有鲜明的时代性和地域性，使音乐变得更加丰富多彩。

藏族锅庄，即“圆圈舞”，就是从古老的宗教祈祷仪式中逐渐演变而成的一种民间歌舞。舞蹈时舞者多围成圆圈，其舞蹈行进的路线体现人们的宗教观念。所走的路线必须由左向右按顺时针方向沿着圆圈前进。这和他们日常生活中转经筒、绕寺庙，向右旋的方向是一致的。右旋，即罗文的走向由左向右旋。强调右旋看似简单，其实带有深奥的宗教哲理，佛教教义推崇右旋为上，塑造佛像时，佛的顶髻要塑成“右旋螺发”，佛的手足和胸部上的“吉祥喜旋”也要右旋。锅庄舞蹈中的右旋，反映藏族人民对太阳的崇拜，对吉祥的追求等宗教心理。[①] 青海玉树藏族“依”的弦子歌舞中，当舞蹈进入高潮时，女子在外围形成一个半圆，男子在中心形成一个圆圈，形成一个“日月同辉”的图案造型，即表示吉祥和崇拜天地日月的宗教含义。囊玛《扎拉西巴》、《阿玛勒霍》已经流传了三百多年，除保留其曲调和曲目外，歌词内容被不同时代重新创作填写，一般都是表现当时重大历史事件及感受。

3. 音乐的一般特点

少数民族歌舞音乐都有其独特的民族性特点，藏族歌舞也不例外，其旋律音调的进行大都呈级进或迂回进行，每乐句开始皆自下而上进行运动，结束时自上而下级进，然后收束。音调的构成以大二度加小三度为基础。曲式结构基本是乐段形式，由两个乐句和四个乐句构成的乐段结构较为常见。[②]

---

① 参见蔡川：《简析西藏地区藏族民间舞特点》，载《黄河之声》，2009（2），100页。

② 参见赵维峰：《安多地区歌舞艺术》，载《音乐探索》，2000（3），14页。

二、体现在思想内容中的王光祈思想

王光祈主张音乐是社会生活的反映，中华民族音乐应反映中华民族的性格、思想、生活习惯和感情，并认为“从总的情况看，作者非常乐意歌颂人物的伟大的、忠烈的事迹”①。西南少数民族歌舞作品在思想内容上体现了王光祈这一思想。

反映新中国成立后歌颂党、歌颂领袖、歌颂人民解放军，赞美改革开放后人民新生活的作品，如藏族歌舞《毛主席的荣誉》中唱道：“毛主席像太阳升起在东方，反动派像冬天的残雪一样，溶化了。毛主席的荣誉像这样，毛主席，毛主席。解放军似林中的猛虎，纵横在森林的各方，各种野兽无不惊慌，解放军的威力难以想象。人民好像大海的水，汪洋浩渺，炯炯波光，潮天汐地如人民的幸福一样无涯无疆。”《扫呀扫》中高唱“无数面旗帜中，红旗最漂亮，我们跟着红旗上”。《赞布拉也》中“太阳从哪里出来，救星就在哪里出现”。

赞美美好事物的作品，男女青年们用歌舞互投爱慕，互述相爱，如藏族歌舞《热群才仁》中的“真诚美丽的姑娘，突然来到这里，若能与你同舞，该有多么幸福”；《索叉木啦》中唱的“结满金穗的田地，舞者如同金粒，身材灵巧的姑娘，是否一同跳个舞”。赞美太阳、月亮、姑娘的藏族弦子歌舞《尼玛呀几松》（太阳真好）、《降巴珠玛》（十五的月亮）、《纳拉穹色哟》（美丽的格桑花）、《布姆此里此姆》（牧羊姑娘）、《香巴卓玛》、《嘶铃铃，嗓浪浪》、囊玛《恰拉恰》等。

反映生产和社会生活内容的作品，藏族弦子歌舞《玛呀其

① 王光祈：《论中国古典歌剧》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷》（上），212页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

通》（孔雀吃水）、《喀哟，喀哟》等模拟动物动作和摸仿鸟叫声而命名的作品。藏族囊玛《江孜哈雅徐贝》、《阿都惹玛》、《甲嘎夏》等，描述的是对英军侵略西藏的痛恨，拉萨囊玛艺人阿都惹玛（回族）用囊玛歌曲巧妙鞭挞地方政府和官员、贵族的腐朽、霸道等近代社会生活的内容。[①]

反映新时代、新生活的作品，如藏族歌舞《欢乐的踢踏舞》反映了新时期藏族人民衣食无忧、安居乐业、欢天喜地的生活现状和精神风貌。《牧区丰收》反映藏族人民翻身解放、当家作主后过上幸福美好生活的喜悦心情。在第六届全国少数民族传统体育运动会开幕式上表演的藏族歌舞《岁月如歌》、《向着太阳》、《多彩的哈达》、《珠穆朗玛》、《雪域艺海随想》、《丰收之夜》、《艺人打得欢乐》等不仅展示了藏族艺术的璀璨多姿，还展现了藏族人民的精神风貌。

表达少数民族人民避灾祛祸、祝愿吉祥丰收、宣扬宗教仪礼和思想的主题，如藏族“热巴”《欧冬》（击鼓）、《曲杰诺桑》（诺桑王子）、《斯白巴玛感果》（原始的老父母）、《甲沙公觉郎巴》（迎请文成公主）、《古如多吉热》（金刚舞场），藏族锅庄《其林楷模》、《玛雅察当》等。

三、藏族歌舞在收集、整理、创作过程中受到的影响

王光祈既反对固守几千年音乐遗产的“复古”倾向，又不主张用外来音乐取代民族音乐的“全盘西化”倾向，他认为古代音乐“不足以舒畅我们现代民众的感情”，西洋音乐“只是代表欧美人的生活，不能代表我们民族的特性”。所以，他主张“整理国故、洋为中用”，即在继承民族民间音乐传统的基础上，

① 参见格桑曲杰：《囊玛综述》，载《西藏艺术研究》，2000（4），32页。

大胆采用西洋作曲技法，创作出优秀的新型民族音乐作品。

如著名舞蹈家杨丽萍参与创作与演出的大型藏族原生态歌舞乐《藏谜》，曾在西藏、青海、甘肃、四川、云南等地的二十余个藏族聚居区采风5年之久，搜集了无数藏族民间音乐、舞蹈、器乐及3000多件来自藏族地区的原生态服装、饰品，道具等，并使用来自牧区的牧民作为舞蹈演员，乐器大法号、六弦琴伴着千年来被藏族人民世代传唱的原生态音乐首度走上舞台。其演出内容独特而丰富多彩，场面壮观宏大堪称之最，在全国的巡演取得了巨大成功。这不仅使原生态的藏族歌舞艺术得到了保护，而且说明藏族歌舞艺术在经济高度发达、社会生活节奏不断加快的今天，依然为人们所喜爱，为今后对其的保护、传承增加了现实的意义。[①] 荣获1992年第三届中国艺术节文艺表演一等奖桂冠的大型广场歌舞《鼓声中的太阳》，就是取材于地道的藏族民间热巴舞，创作者将热巴叱咤奔放的舞蹈风格和中国艺术节盛世盛会良好的社会进行有机地结合，创作出这样一个烘托气氛、感染观众、紧扣时代脉搏的伟大作品。

由此可见，藏族作为西南少数民族的代表，其博大精深、多姿多彩歌舞文化不仅形式多样、内容丰富，在发展的历程中还与本民族人民的历史传承、生产生活、宗教习俗、文化艺术等密切联系。同时，广采博收，注重采用和借鉴其他民族的文化艺术形式，使其成为自成一体的、具有强大艺术生命力的少数民族艺术形式，是我国民族艺术百花园中的一朵亮丽奇葩。

---

① 参见曹文利：《非物质文化遗产视域下藏族歌舞艺术的保护与传承》，载《青海师范大学学报》，2009（3），77页。

第七章　“黄钟之律”吹响后的西南地区器乐

王光祈在其大量的音乐理论著作中，对我国古代音乐中关于“律”、“调”、“谱”的研究极为全面。在先生《东西乐制之研究》、《东方民族之音乐》、《中国诗词曲之轻重律》、《翻译琴谱之研究》、《中国音乐史》等最具代表性的论著中，向西方音乐界系统地介绍了我国“律”、“调”、“谱”的研究成果，不但充分肯定了朱载堉的十二平均律理论，而且还创见性地提出了许多独到的学术观点。

他说：“我们中国最古之律，要算十二不平均律（按六律六吕计算），到了汉京房遂讲而为六十律，宋钱乐之更增为三百六十律，其后至宋蔡之定复定为十八律，到了明朱载堉复定为‘十二平均律’……到朱的十二平均律，便不再增加什么变律，只是直截了当把那十二律的距离平均起来，每律相隔皆为半音。从此以后，无论哪一个律当宫，皆能适合，这真是中国音乐界中一个极大革命。”① 他在《东西乐制之研究》、《中国音乐史》等著作中详尽地分析了汉代京房六十律、宋朝钱乐之的三百六十律之后，明确指出其在音乐实践上缺乏实际意义，他说：“倘京房

① 引自王光祈：《东西乐制之研究》，冯文慈、俞玉滋选注，上海，中华书局，1926

六十律业已繁杂难用，则钱乐之三百六十律之不适于应用，更属明了之见。其结果，三百六十律只能附会于历数，不能实用于音乐。”并在音律调式起源问题上通过研究分析，他认为：“盖吾国三分损益法，恰与古代希腊大哲学家彼德格拉斯（Pythagoras）氏所发明之乐制相同。但彼氏本人未尝有所著作，其学说系由彼之门人费诺那乌斯（Philolaos）传播于世。换言之，颇较吾国《管子》、《吕氏春秋》两书为早。因此，近代西洋学者多谓律制系自希腊学来……今尚有一事不可不加以注意者，即古代希腊三分损益之法系在‘弦’上行之，即所谓一弦器（Monochord）者是也，而中国三分损益法，则在西汉末叶京房以前，均在‘管’上行之。‘弦’与‘管’因物理上关系之故，三分损益的结果，彼此迥然不同。故吾人不可直谓古代中国希腊乐制，实‘二而一’者也。”①

关于曲谱的研究，先生不仅在《翻译琴谱之研究》的论著中有系统分析和研究，而且在《论中国的记谱法》、《东西乐制之研究》等著述中，也有专门的章节对中国和各国乐谱作了分析和介绍，特别是在《中国音乐史》（下）中，对中国古代的律吕字谱、宫商字谱、工尺谱、宋代俗字谱、琴谱和琵琶谱都作了详尽的研究和介绍，并且运用音乐的比较观、历史观和进化观将所有的乐谱归纳为“手法谱”和“音阶谱”两种基本类型。并提出“近代通行之工尺谱”，则系由“手法谱”进化而成“音阶谱”的观点和“欲创造‘中国国乐’，则中国固有材料，却乃不能加以忽视。在我国音乐文献中，以昆曲曲谱、七弦琴谱为独多。余前作‘译谱之研究’一文，对于昆曲曲谱之翻译方法，既已讨论，兹再将翻译琴谱一事，加以研究，以供国内学者参

① 胡郁青、丁晓红：《登昆仑之巅，吹黄钟之律——王光祈音乐思想探析》，载《音乐探索》，2001（4），4页。



考”及“吾国琴潜以写法不良之故，以致除少数琴师外，无人敢于问津。即在此少数琴师中，对于一种指法亦复往往解释互异，意义多不确定。因此，吾人对于琴谱，实有加以根本整理之必要”的制谱方法。

这些成果不但对中国民族音乐发展的诸多问题产生了深远的影响，而且对中国民族器乐的发展及民族乐器的改良也奠定了扎实的理论基础。

第一节 汉族题材的器乐曲创作[①]

一、王光祈与中国民乐

如果说王光祈在《东西乐制之研究》、《东方民族之音乐》、《中国诗词曲之轻重律》、《翻译琴谱之研究》、《中国音乐史》等论著中关于中国民族音乐“律”、“调”、“谱”的研究，解决了中国民乐中“律制、调式、音阶、记谱方法”等“外在因素”的话，其在《中国音乐短史》、《中国音乐史》等著述中对“中国乐器与乐队”、“中国音乐作品之乐器音乐”、“中国乐器之进化”、“乐队之组织”、“器乐之进化”等内容的研究，则可看作其解决了中国民乐中“乐器种类、发展衍变、乐队形制、作品

① 因西南地区独特的地域环境，汉族和少数民族杂居现象的客观存在和各民族之间的交流日益繁盛等各因素，有些汉族题材在少数民族中存在，少数民族题材在汉族中广泛保留，就像黄翔鹏先生说的“你中有我、我中有你”，从而导致了关于汉族和少数民族题材进行准确分类和界定的困难增加。为了便于本著的研究，笔者在对该节的写作中，将该命题的外延设置扩大为包括汉族作曲家创作的少数民族题材的器乐曲作品，故多有汉族和少数民族题材区分不严之实，望读者见谅。

研究"等"内在因素"的问题。如先生在《中国音乐史》一书的第十章（《器乐之进化》）一节中，对中国器乐的起源和常见作品作了简单梳理，他说："吾国古代音乐，歌奏舞三者常常合而为一。至于不用歌舞之器乐起于何时，先尚无确切考证。惟《尔雅》（光祈按，《大戴乐·孔子三朝记》称孔子教鲁国公学《尔雅》，其来源似甚远。但今所传《尔雅》，多汉人所增补）。"《释乐篇》云："徒鼓瑟谓之步，徒吹谓之和，徒歌谓之谣。徒击鼓谓之咢，徒鼓钟谓之修，徒鼓磬谓之謇。"足见器乐单奏之事，古已有之。

此外，战国时俞伯牙之《高山流水》，晋嵇康之《广陵散》，纯系一种器乐，亦属显而易见。至于各种吹奏乐器，容易脱离歌舞，变成独立器乐，尤在情理之中。盖独奏之际，吹则不能唱，唱则不能吹，非若丝弦乐器之能歌奏同时并行故也。而且还以一首笙独奏曲和一首笛子月琴合奏曲为例，进行了分析。并提出："惟西洋方面，由此简单复音音乐渐渐起步，造成今日之洋洋大观；而吾国复音音乐，虽较西洋发明早八九百年（姑以《周礼》出世时代，换言之，即刘歆时代为始），然固步自封，两千年来，仍无丝毫进境，良可叹也。"在此基础上并进一步提出："著书人的最后目的，是希望中国将来产生一种可以代表'中华民族特性'的国乐。"这种国乐能"将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上"。同时，还提出了发展国乐的三个步骤。由此可见，先生在中国民乐发展史上的举足轻重的地位。

二、在民族民间艺术传承上吹响的"黄钟之律"

自王光祈之后，在中国近现代器乐曲的创作中，有不少作品出自西南地区。其中有以该地区的民间音乐为素材的，也有以该



区的历史事件为题材、为背景的；既有西南籍作曲家的作品，亦有非西南籍作曲家的作品，还包括西南籍和非西南籍汉族作曲家创作的，反映该地区人文风情的部分作品。

（一）作品类型的多样性

西南地区汉族题材的器乐曲极其丰富和多样。如被誉为“西南人民的儿子——人民音乐家聂耳”作于20世纪30年代的《翠湖春晓》，是在先生思想影响之下我国民族管弦乐创作的早期作品。

新中国成立后的代表作有琵琶曲《彝族舞曲》（王惠然）、《赶花会》（叶绪然）；扬琴曲《边寨之歌》（张晓峰）、《红河的春天》（刘希圣、李航涛）；巴乌曲《渔歌》（严铁民）；二胡独奏曲《康巴弦子》（谭勇）、《大漠》（谭勇）；钢琴曲《序曲第二号“流水”》（朱践耳）、《峡》（郭文景）、《火把节之夜》（廖胜京）、《多耶》（陈怡）、《巴蜀之画》（黄虎威）、《欢乐的牧童》（黄虎威）、《中国组曲》（刘雪庵）、《阳关三叠》、《夕阳箫鼓》（黎英海）、《即兴曲——侗乡鼓楼》（邹向平）；小提琴曲《红河山歌》（廖胜京）、《苗岭的早晨》（陈钢）、《哈尼心向北京城》（司徒华城）、《刺梨花》（李自立）、《幻想曲》（夏良）、小提琴协奏曲《乡韵》等；芦笙合奏曲《欢乐的人们》、《节日》以及《炊烟》等；大提琴曲《谷》、混合室内乐《Mon-gnong》（瞿小松）等；管弦乐作品有《山林之歌》（马思聪）、《蜀宫夜宴》（朱舟、俞抒、高为杰）、《达勃河随想》（何训田）、《天籁——为七位演奏家而作》（何训田）、《云南音诗》（王西麟）、《北京喜讯到山寨》（郑路、马洪业）、《云岭写生》（李忠勇）、《纳西一奇》、《黔岭素描》（朱践耳）、《四川组曲》（罗忠镕）、《打双麻窝子送给你》（黄万品）、《蜀道难》（郭文景）、《土风》、《花溪抒情》等；钢琴协奏曲《山林》（刘敦南）

等；交响曲《第一交响曲》、《第二交响乐——在烈火中永生》（罗忠镕）；大提琴与钢琴狂想曲《巴》、两架钢琴与乐队《川崖悬棺》（郭文景）、《我们永远在一起》（敖昌群）、《我们众志成城》（敖昌群）、《四川依然美丽》（敖昌群）、交响组曲《版纳泼水节》、《奕山幻想曲》、《凉山的春天》、《都江堰抒怀》、《满江红——扬琴协奏曲》等。

（二）作品取材的广泛性

在作品取材上，西南地区汉族的器乐曲或取材于历史人物故事，或取材于民间传说和故事，或本地民间人物和故事。

如叶绪然创作于1960年的琵琶独奏曲《赶花会》，虽主题音调来源于四川民歌《采花》，但重点决不在花上，而是通过对西南地区民间习俗之花会节中，穿着鲜艳服装的人们从四面八方来赶花会这一特定事件的描写，表达人们对美好新生活的无尽赞美；如何训田创作的在“第三届全国音乐作品评奖”中获“一等奖”的民族器乐合奏《达勃河随想曲》，取材于四川西北达勃河畔的白马藏族民间故事，表达了达勃河地区少数民族人民乐观、豪爽、坚韧、勤奋的性格。

如贾达群创作于1995年的《蜀韵》，取材于川剧中的特性唱腔，通过对川剧高腔音调、锣鼓以及人物角色的表现特点的生动描写，将蜀国风韵，表现得淋漓尽致。

如朱舟、俞抒、高为杰三位作曲家创作与1981年的《蜀宫夜宴》取材于成都市郊五代前蜀王建（907—918年）墓所刻24幅乐舞石刻图像，描写了蜀宫夜宴的歌舞场面，具有独特的曲调和艺术构思。

如刘希圣、李航涛作于1974年的扬琴独奏曲《红河的春天》和王惠然创作于1965年的琵琶独奏曲《彝族舞曲》，均取材于彝族民间音乐《海菜腔》和《烟盒舞曲》，乐曲热情赞颂美



丽富饶的祖国南疆和彝族人民的幸福生活，表达了他们建设美丽家乡的雄心。

如贵州《芦笙曲》的主调就来源于更具芦笙管律编制的芦笙歌。

通过上述作品在取材和创作背景上的分析，充分展示了作曲家们在对西南地区器乐作品在民族民间艺术上的强烈主人翁意识和责任感，同时也是对先生这一思想的最好诠释。

（三）艺术风格的地域性

西南地区汉族民族器乐曲中许多作品都表现西南民族民间音乐的文化艺术特征，具有浓郁的民族音乐文化风格与性格分明的地域差异，表现出独特的韵味。

如贵州民族器乐曲中苗族铜鼓莽筒芦笙舞、民乐四重奏、木叶独奏、交响音画、交响音画、交响叙事曲都具有浓郁贵州民族风情。包括由“芦笙歌”变化而来的“芦笙曲”，在民歌的基础上改编创作的木叶吹歌、勒尤调，将外来曲调与本地音乐相融合的“小打”音乐，以侗族音乐元素为基础，编织而成的“乐班”音乐等。

如云南民族器乐曲中直笛与乐队演奏曲《彝家山寨的春天》、葫芦丝独奏曲《竹林深处》、小三弦独奏曲《神秘的澜沧江》、洞巴独奏曲《目脑纵歌》、哦比独奏曲《撮泥鳅》、编铓与扬琴演奏曲《茶山银铃》、吐良独奏曲《欢乐的静颇山》、树叶独奏曲《恋歌》、达比亚独奏曲《耍龙调》、巴乌独奏曲《哈尼山歌》、合奏曲《欢乐的泼水节》等，展现了风格各异的云南民族音乐文化和浓郁的民族生活气息。

如四川民族器乐曲中的《彝族舞曲》、《剑门春意浓》、《巴山风情》、《月亮》、《闹春》、《蜀调》、《弦子舞曲》、《闹台》、《将军令》、《川江船歌》、《咏春》、《快乐的啰嗦》等乐曲，既

保留了传统文化特色又融入了时代气息，令人耳目一新。四川著名月琴演奏家演奏的《凉山月琴曲》既具有浓郁的民族风格又有典型的地方特色。

如藏族器乐曲多采用藏族民歌或者歌舞曲调，在此基础上发展变化而来。如《阿妈勒火》、《达娃雄奴》、《耶儿长木》等都是根据藏族民歌改编而成，展示了无尽的藏区风情。

三、在借鉴西洋作曲技法上吹响的“黄钟之律”

王光祈在音乐创作上的核心思想具体表现在两大方面，即“整理国故、洋为中用”。受其影响，西南地区汉族在民族器乐作品创作上呈现如下特点。

（一）民族管弦乐队的交响性

怎样将西洋交响乐队近乎完美的表现力，移植于民族管弦乐队，使其在乐队音响的均衡感方面，在音乐结构和节奏的严谨方面，在音色的调配以及调性的转换等方面达到与西洋交响乐队同样的“魔力”？一代代作曲家们及四川、重庆、云南、贵州各地的民族乐团，都进行了卓有成效的尝试，积累了不少经验，并获得了很好的效果。

20世纪80—90年代大批的获奖曲目中，如《达勃河随想曲》、《蜀宫夜宴》、《山林之歌》、《云南音诗》、《北京喜讯到山寨》、《云岭写生》、《纳西一奇》、《黔岭素描》等一批作品，大多是在注重风格、调性明确的主调音乐范围内，在传统的功能性和声和民族调式和声相结合的基础上，向民族化、交响性的方向自由扩展，取得了较大成功，为后来西南民族管弦乐团的飞速发展，奠定了良好基础。



（二）音乐语言的创新性

西洋音乐的发展史，可看作是一部音乐语言的创新史，从古典到浪漫，从复调到主调，从守调到离调，从单声到多声……而有关音乐语言表现情感的问题，前人早已有过不少的阐述，黑格尔在他的《美学》中反复强调“音乐的语言是感情的表现”，认为“感情才是音乐要占为已有的领域”。同样，亚里斯多德也认为：“音乐语言能表现出愤怒和温和、勇敢和节制以及一切相互对立的品质和其他的性情。”很多作曲家把音乐语言的创新当作其一生的事业来研究。戴里克·枢克就以“音乐语言”为名写过一本书，书中把音乐作为一种语言，详细地去分析它的表达方式、创造能力、发展脉络、继承和创新的关系等。枢克曾说：“至少从1400年以来，作曲家都自觉或不自觉地把音乐作为一种语言来使用——一种从来没有精确地编辑到字典里去的语言。”由此可见，音乐语言在继承和创新方面的特点。

西南地区的作曲家们，也以音乐语言的不断推陈创新为己任，特别是在旋律和节奏的风格——音乐语言的综合陈述把握方面，进行了大胆的器乐创作革新，并获得了极好的效果。如：高为杰先生创作的管弦乐《日之思》，虽是一首舞蹈诗音乐，但在没有舞蹈画面的情况下却呈现了高超的艺术水准。乐曲以自由的12音序列技法写成，是作曲家于20世纪80年代由传统音乐向现代音乐风格转型后的初试之作。音乐语言个性强烈而鲜明，无调性不协和音响的强大冲击力和充满矛盾的音乐冲突，使视觉想象与听觉冲击力有机结合。音乐以表现主义的悲剧性诗化风格，淡化情节描写，着重心理刻画，表现了在黑暗年代备受蹂躏的女子对光明的渴求和最终的幻灭。

在高先生的另一部作品《远讯》中，音乐语言的创意更为奇妙新颖。高先生以自家电话号码后四位数转换成的音级集合作

为主要的音高材料，用以象征由电讯传来的各种信息，表达了作曲家对于各种远方音讯所引发的或喜或忧的反应和感受，[①] 体现了高先生在音乐语言运用上的创新能力。

如在“第三届全国音乐作品评奖”中获“一等奖”的民族器乐合奏《达勃河随想曲》（何训田作曲）在音乐语言的运用上也极有特点，作曲家不仅将白马藏族民歌中典型的三全音主题音调与欧洲现代作曲技法相结合，创造出更具民族性与现代性的音乐语言，而且还将具有“超大调”特点的里底亚增四度和具有“超小调”色彩的罗克里亚减五度与民族调式融合使用，获得了巨大成功，并为以后的西南民族器乐创作起到了很好的示范作用。

此外，自20世纪80年代中期以来，西南地区陆续涌现一批青年作曲家在民族器乐领域大胆探索与创新的同时，还运用西方近现代作曲技法和极其个性化的理念进行实验性的创作。最具代表的潮流是将20世纪近现代作曲技法同意象中的更古远的传统文化（音乐的、文学的、哲理的和精神范畴的诸多因素）嫁接起来，营造出某种具有现代意识的原始形态，也为该地区音乐语言的创新作出了贡献。

至于西洋其他作曲技法在民族器乐创作中的运用，笔者已在前面其他章节中做过详细讨论，此不赘述。

四、在思想内容上吹响的“黄钟之律”

王光祈极力主张的“国乐”，实际上就是提倡发展能代表中国民族特性的民族音乐。他在《欧洲音乐进化论》中指出“这

---

① 参见左佳：《跨越时空的融合——高为杰作品音乐会听后感》，载《中国音乐》，2009（1），228页。



种国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来”。[①]

西南汉族民族器乐曲中许多作品都起着团结群众、凝聚民族精神、树立民族自信和表达爱国主义精神的重要作用。如四川扬琴独奏曲《将军令》以形象的音乐语言、丰富的变奏手法、多变的演奏技巧，描写了一幅幅古代将士升帐、出征、战斗的画卷，表现了庄严、宏大、热烈的古代军营生活场面，表达了为国战斗的豪迈情怀和“国家统一”的历史责任。贵州叙事性芦笙曲《诺德仲之歌》赞美了苗族英雄诺德仲的事迹，歌颂了他勇敢、坚强地与强大凶恶对象作斗争的大无畏精神。特别是2008年“5·12”汶川特大地震后，四川音乐学院的作曲家们以“众志成城，重建家园”为主题而创作的大量器乐作品，对振奋人心，夺取灾后重建的伟大胜利，奠定了坚实的精神基础。如著名作曲家、四川音乐学院院长敖昌群教授专为汶川大地震一周年纪念创作的交响乐《生命》，这是他呕心沥血半年多来写的一部富有哲理思想的音乐作品，他用音乐的语言诠释了生命的意义和尊严，用音乐诉说了不朽的灵魂，用旋律重塑了中华民族在抗震救灾中的团结、坚强的信念和顽强抗争的伟大精神。

综上，时代在发展，音乐在进化（王光祈的音乐进化观），在运用先生思想指导我们对民族器乐创作的同时，既不能用形而上学的观点孤立、静止、片面地去看待民族音乐的发展，更不能全盘西化，否定我国刚刚蓬勃发展的民族音乐事业。正如马克思所说：“人们自己创造自己的历史，但是他们并不是随心所欲地创造，并不是在他们自己选定的条件下创造，而是在直接碰到的、既定的、从过去承继下来的条件下创造。”[②] 这些话不仅对

---

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，358页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 引自《马克思、恩格斯选集》第一卷，585页，北京，人民出版社，1995。

我们继弘扬民族传统文化具有指导意义，而且对于创作中国特色的民族器乐作品也具有深远的现实意义。

第二节　少数民族题材的器乐曲创作

先生对发展民族性国乐是极为重视的，针对当时国民不注重对丰富的民族民间音乐的搜集、整理、创作，而是一味媚外，认为“我们是天之骄子，是应该享现成福的：古代既有先民替我们作乐，现代又有欧人为我们制谱，我们只需利用火车轮船的力量，送几批学生商人出去，运几箱乐器乐谱回来，我们亦不是成了有乐之国么?”先生针对这种“无耳民族之劣根性”现象，针锋相对地反驳道：“‘国乐’需建筑于‘民族性之上’，不能强以西乐代庖……盖国内虽有富于音乐天才之人，虽有曾受西乐教育之士；但是若无本国音乐材料，以作彼辈观摩探讨之用，则至多只能造成一位‘西洋音乐家’而已。于‘国乐’前途，仍无何等帮助……以创造伟大‘国乐’，侪于国际乐界而无愧。”①

西南地区少数民族器乐是我国少数民族音乐文化艺术的重要组成部分，它蕴涵了该地区少数民族丰富的历史文化内涵，见证了这些民族音乐发展史上的兴衰足迹，早在春秋战国时期就有关于西南少数民族器乐的记载。1975 年，在云南楚雄县万家坝古墓群中发掘的距今约 2500 年的铜鼓，更以无可辩驳的事实说明了西南地区民族器乐的悠久历史。并在漫长的发展进程和长期的艺术实践中，创造了多种多样的、富有民族特色的乐器和器乐演奏形式，积累了无数优秀的民族器乐独奏、重奏与合奏曲，保存

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上)》，257 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。



了独特而丰厚的器乐演奏技巧和艺术实践经验，出现了许多优秀的乐手和著名的乐器演奏家。该地区少数民族器乐，既丰富了我国民族器乐宝藏，又为之增添了绚丽的色彩，也是我国各族人民精神文化生活中不可缺少的一部分，展示了各族人民音乐活动的一个重要方面。

新中国成立前，由于政治、历史、交通、经济、文化等诸方面的制约，除汉、白、彝、傣、纳西等民族的音乐文化有一定程度发展外，其他民族仍保持着比较原始的状态。以藏族为例，虽藏族民间乐器种类繁多，在各个乐器组（如弹拨、吹管、打击、拉弦等）均有为数较多的乐器构成，且各组乐器还可灵活、自由组合成各式乐队，显示了该民族乐器种类和乐器形态的多样性。这些大量的民间乐器，在藏族人民长期的艺术实践中，又根据自身的性能特点，形成了规范性的演奏方式。除此，藏族部分乐器从演奏技法上看已有一定程度发展，表现高度的技巧化倾向，并形成了演奏家个人独特的演奏风格。但从总的来看，藏族民间音乐中的器乐音乐尚处不发达状态，独立的器乐音乐品种和曲目数量均较少。以流传较广的札木聂、牛角胡、大号、竖笛为例，这些乐器主要用于歌舞或曲艺音乐的伴奏，呈现歌、舞、乐相结合的特点，而民间独立的独奏、合奏乐曲却极为少见。而比较完整的并具有特色的藏族民间器乐独奏曲仅有《羁马欲奔》、《甘丹四寺的乐音》、《珠牧挤奶曲》、《野鸭戏水》、《青海湖的水波》5首，且后两首已濒临失传。① 此外，还有很多其他少数民族的器乐发展也极为落后，如佤、基诺、阿昌、景颇、傈僳、怒等民族及克木人，仍使用较原始的自制乐器，调式音列也较为简单，大部分为二音列、三音列、四音列极少数为五声及七声音

① 参见田联韬：《藏族传统音乐》，见田联韬主编：《中国少数民族传统音乐》（上），607～678页，北京，中央民族大学出版社，2003。

阶等。

新中国成立后，特别是改革开放以来，西南地区的少数民族器乐曲创作在先生“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律”的思想感召下，也迎来了发展的春天，新的民族政策极大推动了西南少数民族地区政治、经济、文化的改革与发展。不少风格独特的乐种得以发现，大量调查研究的资料得以出版发行，因而亦有力地推动了当代的音乐创作。在当代乐坛上，以该地区民间音乐为素材进行创作或改编的音乐作品层出不穷。[①] 其中既有西南籍作曲家的作品，亦有非西南籍作曲家的作品，显示了欣欣向荣、百花齐放的繁荣态势。

一、在民族民间艺术传承上吹响的“黄钟之律”

西南地区少数民族民间艺术以传统文化（大部分民族亦以宗教）为根基，并经过无数民间艺人和艺术大师的探索实践与传承，从而形成了具有悠久历史、形式多样、特色鲜明的少数民族文化艺术。这些宝贵的人类文化遗产，在如今的社会、经济、历史、文化背景下，呈现生命力强劲、地方特色浓厚、各艺术形式间相互借鉴互动发展的态势。该区少数民族器乐作为民族艺术的重要组成部分，受先生国乐思想的影响，在创作和发展上不仅直接向民间取材，而且博采其他艺术形式包括兄弟民族艺术之长，形成了较为完整、独立的艺术风格。

（一）作品取材

西南地区的少数民族器乐表演艺术家、民间艺人、作曲家他

① 参见蔡际洲：《长江流域音乐文化巡礼》（一、二），载《云南艺术学院学报》，2000（4），14页。



们既是音乐的传播者，也是教育家，在保存、传承少数民族传统音乐的一系列活动中，起着至关重要的作用。创作的许多作品，更是注重向民间和传统两方面取材，这些作品或取材于民间音调，或取材于历史人物故事，或取材于民间传说和故事，或本地民间人物和故事。

藏族的传统乐曲《甘丹四寺的乐音》取材于著名的藏传佛教故事；《珠牧挤奶曲》取材于藏族长篇史诗《格萨尔王传》的人物故事，刻画了格萨尔王妃森姜珠牡的伟大母爱形象，表达了藏族人民对战争、邪恶的憎恨和对和平、正义的向往。

自20世纪40年代后，以藏族为题材的大量近现代各类型器乐作品中，其取材仍保留了上述的典型特点。如马思聪的小提琴组曲《西藏音诗》是我国近代音乐史上第一部以西藏为题材并采用西藏民间音乐作素材的器乐作品，其第二乐章《喇嘛寺院》取材于藏传佛教中的传说故事，第三乐章《剑舞》取材于藏族民间的英雄人物故事；陆华柏的管弦乐作品《康藏组曲》以康藏地区民间音乐为素材，既有天籁般的歌声又有热烈的舞蹈，表达了藏族同胞对幸福生活的无尽赞美；朱践耳的《第三交响曲——献给藏族同胞》作品中运用藏戏、民间说唱“格萨尔王”、山歌、弦子舞等多种民间音乐素材，既表现了浓郁的民族风情，又深刻地展示了该民族的精神气质，表达了作曲家在民间音调的基础之上对“神似”追求的创作理念；藏族作曲家俄珠多吉、格桑达杰、格来热丹、强巴尊珠创作的藏乐组曲《雪域大法会》，是一部描述藏族大法会这一盛大节日的音乐作品，乐曲全部用藏族乐器演奏，把寺庙、宫廷和民间三种风格的音乐融会在一起，以组曲的形式展现了藏族传统的民俗活动，使欣赏者身临其境般地感受到法会的恢弘场面和其中的情韵以及深刻内涵，感受到藏民族刚毅豪迈的性格、纯洁朴实的品德及追求幸福、向往光明的愿望。此外，高为杰、唐青石的《草地往事》

(交响叙事曲);敖昌群的《康巴音诗》(管弦乐);谭勇的二胡独奏曲《康巴弦子》以及各专业文艺团体创作的大量器乐曲如《草原牧笛》、《孩子》、《玉树草原之夜》、《赶车》、《青海湖鸟岛》、《喜庆丰收》等,都是取材于该地区而又极具影响力的作品。

彝族器乐曲中如王惠然于1960年创作的琵琶独奏曲《彝族舞曲》,取材于云南彝族《海菜腔》、《烟盒舞》,以抒情优美的旋律,粗犷强烈的节奏,描绘了彝家山寨迷人的夜色和人们欢乐舞蹈的场面,音乐富有浓郁的民族特点,并具有强烈的时代气息。乐曲在恬静、优美的引子后,用双弦滚奏出悠扬的巴乌声,是取自彝族民歌《海菜腔》的音调。由远至近,似乎是夜幕降临下的彝族山寨朦胧而静谧,象征着爱情之花的巴乌声已经响起。乐曲的主题,是根据彝族民间乐曲《烟盒舞曲》改编的,运用了琵琶上最有光彩的中音区,以双音与柔美的推挽滑音手法,奏出了柔和优美的旋律,生动地描绘了姑娘们轻逸俏皮又略带羞涩的舞姿;[①] 如由四川音乐学院作曲系宋名筑先生创作的《阿塞调》(为二胡与钢琴而作)取材于双柏县的"阿塞调",作曲家用生动的彝族曲调勾勒了一幅该地区浓郁的风土人情图画,描绘了彝族人民"不弹弦子不上路,不唱山歌不出门"和"十里山路十里调,一片树叶一首歌"的音乐生活场景。同时还用优美的旋律线条巧妙地绘制成为一种民族的符号,对一个民族在生存过程中所担负与承载的古老文化,寄予了深情的讴歌。

如作曲家徐振民于1992年应月琴艺术家雷群安之委约而作的月琴协奏曲《边寨风情》,取材于云南楚雄和大理的彝族歌舞音调,展现了西南边陲少数民族地区绚丽的风俗画卷。乐曲由三

---

① 参见徐滢珺:《谈琵琶曲〈彝族舞曲〉的创作特点》,载《时代文学》(下半月),2009(9),208页。



个乐章组成：第一乐章《叙事曲》，快板奏鸣曲式。回顾了边寨往昔的苦难与斗争，和对新时代、新生活的热情歌颂。开始时乐队奏出深沉凝重的引子，哀怨的叙述性主题由月琴与乐队反复引向展开。奏鸣曲式包含两个相互对比的主题：第一主题刚毅、乐观，第二主题优美、流畅，充满对美好生活的向往；第二乐章《恋歌》，慢板三部曲式。在西南地区少数民族中，娓娓动听的爱情故事和爱情歌曲广为流传。乐章的第一部分是一首淳朴真挚的恋歌，时而婉转低回，时而热情奔放，旋律悠扬潇洒，充满诗情画意。中间部分是发自内心的倾诉。结尾部分仿佛听到远处传来的口弦声，在夜幕中渐渐隐去；第三乐章《舞曲》，快板回旋奏鸣曲式。描绘了西南少数民族能歌善舞及欢腾热烈的节日场面。音乐粗犷豪放，轻松诙谐，变化丰富，对比鲜明。尾声处号角齐鸣，月琴尽兴发挥，全曲在热烈欢快的高潮中结束。此外，彝族较著名的、取材于本民族民间的传统独奏曲还有《刮地风》、《野马过河》、《一对鹅》、《六背腔》、《甘洛调》、《数西调》、《雷波调》、《威宁调》、《大理调》、《草皮调》和《嘎木调》等。

羌族器乐曲如敖昌群的管弦乐组曲《羌山风情》乐曲里，两个音乐主题的核心动机直接取材于羌族民歌《南坎索》和羌族民间歌舞《逗、逗、逗》。作品的第一部分，旋律舒缓，音色色块富于变幻，那是美不胜收的羌乡山水在作者心中的回忆、再现，以及由此所唤起的种种情感体验。第二部分情绪欢快热烈，节拍、节奏多变，乐句力度的对比反差强烈，作品把羌族民间祭祀活动和民间节日歌舞的热闹场景活灵活现地表现了出来；如谭勇创作的高胡独奏曲《羌山蝶舞》取材于茂（县）汶（川）地区的羌族民歌，作品通过对原民歌主题的发展、升华，表现了羌族人民自由闲淡的幸福生活。茂（县）汶（川）地区自然旷古的山野风光和羌族人的柔美歌声，在这阳光明媚的三月蝶舞中，

更显现着原始、淳朴、幽深、神秘的色彩。音乐具有新颖、清新而强烈的民族风格。

苗族器乐曲如白诚仁创作的口笛独奏曲《苗岭的早晨》，取材于贵州台江苗族的"飞歌"，1975年陈钢又将其改编为同名小提琴曲。该曲在创作改编上充分发挥小提琴旋律歌唱性的表现特长，以苗家"飞歌"的特性音调为基础，描绘出一幅苗岭晨曦的秀美景色，表现了苗族人民幸福生活的情景。如王建民创作的古筝独奏曲，《幻想曲》以西南苗族地区民歌为素材，选取富有特点的节奏，经加工提炼创作而成。乐曲时而静谧、时而激扬，充满了生命的活力，其中人工调式、拍弦、敲击琴板等新颖的表现手法，可算是古筝现代作品的开山之作。同时，作者在充分挖掘苗族民歌元素的基础上，展开想象，以现代创作材料构思作品，使苗族民歌音乐行为在该曲中得以较为本原性地体现，也极大地拓宽了传统古筝的表现手法。

此外，取材于西南地区其他少数民族民间音乐的器乐曲，作曲家在创作上也遵循上述取材特点。如朱践耳创作的交响组曲《黔岭素描》取材于侗族民间音乐，其第一乐章的创作受侗族民间赛芦笙时几个芦笙队在不同调性上重叠演奏的热烈场景的启发，以木管、铜管和弦乐3个乐器组分别代表不同芦笙队，同时演奏不同调性和模仿各种芦笙音色的音乐，气势粗犷宏大，极富民族特色和生活气息。整首乐曲将绚丽多姿的民俗内容、丰富多彩的民间音乐素材与各种现代音乐创作技法巧妙结合，是中国当代管弦乐作品中以传统的、现代的创作技法与中国民族风格相结合的成功之作。

朱践耳创作的另一部交响音诗《纳西一奇》在取材上则以广泛流传在云南纳西族居住地的口弦音乐为基本素材创作而成。在创作过程中，作曲家曾两次赴云南丽江地区，深入纳西族聚居地体验生活，纳西族"母系社会"的遗风、"象形文字"的传



统、“口弦音乐”的音色与节奏、对比式的男女声对唱等，处处给作者以“奇”的印象和感触。作者择取神奇的口弦音乐作为音乐素材，将其音型和节奏贯穿在四个乐章之中，或为叮咚的细语，或为隆隆的鼓声，时而作隐约的背景，时而成为汹涌的江涛。由于作品着力描写纳西族独特的民族性格和奇妙的音乐文化，从内容到形式，突出了一个“奇”字，故而充分体现了这部作品标题——《纳西一奇》的内涵。

如作曲家张千一创作的交响组曲《云南随想》更将云南各少数民族的风土人情渗透于音乐之中。在创作时，作曲家曾多次到云南的白族、藏族、佤族等少数民族地区采风并与当地人一起居住，深谙当地的音乐精髓，特有的云南少数民族音调在交响乐的编织下，展现中国交响乐的无穷魅力。如王西麟的交响套曲《云南音诗》，原作于1964年，1978年定稿。作曲家以云南少数民族音乐为素材，通过对云南地区一幅幅风情音画的描绘，创作了这部风俗交响套曲。其中的第四乐章《火把节》，可谓作曲家最为得意之作，描写了身穿节日盛装的青年男女们狂欢歌舞的场景，其中有三个不同性格的舞蹈主题穿插出现：粗犷的男子舞蹈、柔美的女子舞蹈以及欢腾的群舞，各个声部的配合紧密又不失清晰，将欢乐的气氛表达得淋漓尽致。

需特别指出，西南地区还有许多直接从民歌或戏曲曲牌发展而成的器乐曲。如“波博”独奏曲《美丽的白云》是从“白沙细乐”中的歌曲《阿里里几拍》发展而来的；小三弦曲《麻梨花开》是从拉祜族民歌《麻梨花开幸福来》衍变而成；巴乌独奏曲《喊必央爽》是傣族山歌的一种；葫芦丝独奏曲《芦子调》是德昂族民歌的一种；马骨胡独奏曲《乖嗨咧》、葫芦胡独奏曲《哎咿呀》是从壮戏声腔曲牌衍变而来，并沿用原声腔名称；四弦套曲《三腔》是从彝族“海菜腔”套曲发展而来等。

（二）作品艺术风格

王光祈对民族音乐的研究也是格外重视，他认为：“研究各种民族音乐，加以批评比较，系属于比较音乐学范畴……一个民族的耳觉与感觉，受了特种乐制的陶养既久，简直成了一种特殊状态，实非外人所能了解！”并在《东方民族之音乐》一书中专就西藏、内蒙古等少数民族地区的音乐作品进行了研究，特别是对西藏的民族民间音乐研究，在当时特殊的时代背景下，其困难程度是可想而知的。但先生却用自己独创的研究方法“第一种，是我们把他们的音乐调子搜罗起来，聚在一处，考察……第二种，是我们把他们的乐器收集起来，考察……”将西藏不同艺术风格的十九首作品进行逐一分析，得出西藏少数民族乐制与中原汉民族乐制完全相同的结论。[①] 由此可见，该地区各少数民族，虽民族民间音乐在系别上同为中国乐系，但其艺术风格却是千差万别，极为丰富多彩的。在民族器乐曲上亦是同样。

无论是西南地区少数民族民间的传统器乐曲还是近现代运用该地区音乐素材创作的作品，在其艺术风格上既有对古典的继承，又有典型的现当代特质，具有性格鲜明的艺术特点。其主要表现在以下几个方面。

1. 独特的地域性

西南地区三十多个少数民族（乃至各支系），均有自己典型的音乐语汇（包括特性音调、节拍、节奏、调式、调性等）和极具地域特色的器乐曲，显示了鲜明的民族风格及地方色彩。

如藏族器乐，西藏地区虽民族乐器种类繁多，地域分布较广，但就几件主要乐器而言，其流行区域各有不同，显示独特的

① 参见王光祈：《东方民族之音乐》，401～423页，四川音乐学院、成都市温江区人民政府编，四川出版集团，巴蜀书社，2009。



地域性。以堆谐为例：堆谐是西藏上部堆地的歌舞引入扎念琴伴奏后形成的歌、舞、乐结合的一种综合性乐舞；堆谐在堆地分成南派和北派两个艺术流派，堆谐流传到拉萨、日喀则、江孜几个城镇后，经过城镇职业或半职业艺人长期的加工和发展形成风格独特、形式更加完美、程式化的城镇堆谐；以拉萨为典型，称为拉萨堆谐。再以比汪（毕旺）琴曲和归布琴曲为例：比汪是一种与二胡相似的弓弦乐器，主要流行于康方言区，甚至可看成是康区的代表性乐器，并与康区民间歌舞谐相结合，形成了远近闻名的康谐乐舞即弦子。比汪琴曲曲调优美，富有动律感，具有浓厚的康区音乐特点，归布琴则主要流传于阿里扎达县靠近印度边境的底雅区和萨让区。归布琴主要用来伴奏容区（西藏阿里地区分牧区、农区、容区三个不同的区域）的民间果谐歌舞，当地人称为“霞卓”（歌舞）。归布琴乐曲具有浓厚的阿里容区音乐的特点，音调的滑音和装饰音较多，旋律进行具有直线上下行和三、四度的跳跃，显示了阿里容区音乐和归布琴曲在西藏民间音乐和器乐曲中具有与众不同的突出的特点。①

再以彝族器乐为例，彝族在西南地区有二十多个支系，散居于西南各地，依据地理、文化、社会经济、方言等背景材料的不同，可将其器乐划分为多个近似色彩区，每个色彩区的音乐语言构成均有较大差别，听其声可辨其民族的地区性，其地方风格相当浓郁。

此外，傣族、苗族、德昂族等，只要是不同地区居住的民族，虽民族支系相同，总伴有地区风格性的差异。如拉祜族著名的盲艺人张老五所演奏的小三弦乐曲，地区性就非常精细，单是拉祜族乐曲就有：澜沧拉祜西调子，勐朗拉祜调及木戛、富邦、

---

① 参见格桑曲杰：《西藏传统民族器乐曲综述》，载《西藏艺术研究》，2002(2)，23～30页。

上允、文东、竹塘、糯福、班利、改新、元周、战马坡、南岭等地方的不同乐曲曲目，这些不同地区的拉祜族乐曲，既有各自不同的特点，又有鲜明的拉祜族民族共性音调，如固定终止型。当然，不同民族及不同地区，虽然整体上看各自有其鲜明的民族风格及地方特点，但也不可忽视，民族及地区的相互影响、相互吸收、相互融会的现象，以至产生这个民族演奏的调子和风格却串到其他民族地区去了。如楚雄三街区的一首三弦曲《诉苦调》就颇具白族音乐风格。

2. 原生态与宗教性

西南少数民族乐器的制作，大多是就地取材简易实用，因此它最能体现各民族的自然淳朴的美学观点。细毛竹、山芦苇、谷秆、空心草、野姜叶、树叶等均可制成吹奏乐器；竹筒、葫芦、椰子壳可以作为弦乐器的琴箅壳；蟾蜍皮、蛇皮均可蒙制琴面；丝线、马尾、棕丝均可当弦。可就是这极其简易制成的乐器，却能演奏出一曲又一曲动听的乐曲。驰名中外的“葫芦丝”、“巴乌”，它那美妙甜迷的音色，已为世人惊叹，成为云南民族音乐的骄傲；佤族的吹奏乐器“得”，岔满人的“楞弄”，使我们耳目一新；就连那构造十分简单的乐器，在民间艺人的手中都能演奏出优美的乐曲来。如勐腊县克木人的竹制打击乐器“蹈到”，形制像一个音叉，管下端开正反两个音孔，靠涂泥及加丝线、篾箍在音叉片上调试音色，拍打时，能发出嗡嗡鸣响的二声部旋律，如不亲耳所听，实难相信；他们的单孔笛“道儿”，仅有一个按音孔，靠平吹、超吹气息的变化，能奏出抑扬顿挫的五声音阶乐曲；佤族及克木人的拉弦乐器“士争”、“玎黑”，均为独弦，演奏时不换把，仅有 La、do、re、mi 四个音，也能表达如诉如泣的悲调情绪，催人泪下。草秆、树叶的音乐表现力令人折服，簧管乐器的和声、复调因素使我们不得不惊呼，人民是音乐艺术的真正创造者！虽然这种创造有时还停留在初级阶段，但已

能让我们了解到如诗如画的民族风貌，感受到一种天然原始的美。

少数民族的器乐曲中的宗教性特点也极具民族特色。如藏族的民间器乐演奏普遍与各地的节庆日、民俗活动、寺庙的集体性佛事活动及地方政府的某些特定活动联系在一起。各种形式的寺院宗教器乐合奏曲和独奏曲则使用于寺院集体性的集会礼拜、修供、禳解、烟祭、羌姆、念申、迎请仪仗等仪轨、佛事活动中。西藏佛、苯两教寺院几乎所有集体性仪式、仪轨和佛事活动都伴随着器乐演奏，宗教音乐（包括器乐）在寺院中受到高度的重视，成为佛教、苯教重要的不可缺少的组成部分，因而西藏的寺院宗教器乐艺术得到了高度的发展。由此可见，西藏民间器乐的主流是歌、舞、乐结合的乐舞形式，寺院宗教器乐则相反，高度器乐化的演奏是其主要形式。显示了民间性与宗教性既各自独立，又互相渗透的特点。①

3. 灵活的组织形态

少数民族的乐、舞、歌灵活的组织形态，是历来有之。如《南诏野史》中关于明代滇中苗族“每岁孟春跳月，男吹芦笙，女振铃唱和，并肩舞蹈”的记载；明代《景泰云南图经》中关于“其乡间宴饮，击大鼓，吹芦笙，舞牌为乐”的描述；《白盐井志》中清代傈僳族“携手顿足，吹芦笙，弹响篾以为乐”的记载和巍山文昌桥墩壁画上的彝族踏歌图中——弹月琴的舞者等。时至今日，各少数民族仍习惯于边奏乐器、边跳、边唱，抒发情感。

以藏族为例，藏族器乐灵活的组织形态主要体现在两方面：一是乐器与当地歌舞的组合。如扎念琴一般不单独演奏，主要作

① 参见格桑曲杰：《西藏传统民族器乐曲综述》，载《西藏艺术研究》，2002(2)，23~30页。

为各地某一具有代表性歌舞的不可缺少的伴奏乐器在流传。扎念琴与堆地的歌舞相结合，形成了堆谐乐舞；扎念琴与林芝地区的歌舞博相结合，形成了林芝地区特有的扎念琴歌舞扎念博佟；扎念琴与昌都芒康县的歌舞谐相结合，形成了康区独特的扎念琴歌舞扎念霞卓等。二是各乐器间的自由组合。如拉萨堆谐的乐器伴奏在堆地堆谐原有的扎念琴伴奏的基础上增加了横笛、扬琴、特琴、京胡、依尔喀（串铃）等乐器，形成了由六七件乐器组成的伴奏乐队。在长期的演奏实践中，乐队内部逐渐产生了自然的声部分工，形成支声复调结构的多声部织体。乐队伴奏与歌唱声部之间已经出现了对比复调织体因素，乐队独立性增强，后期出现了乐队脱离歌舞而独立演奏的趋势。①

此外，彝族的四弦舞，苗族的芦笙舞族，彝族、拉祜族、纳西族的葫芦笙舞，傈僳族三弦舞，普米族吹笛跳锅庄舞，彝族、佤族、壮族的铜鼓舞，佤族木鼓舞，基诺族、景颇族的大鼓舞，彝族的栽秧鼓舞、烟盒舞（跳弦），傣族、阿昌族、德昂族、布朗族的象脚鼓舞，基诺族的竹筒乐舞，哈尼族的钗舞，白族、彝族、水族的金钱棍舞（霸王鞭舞）等，均是以乐、舞相结合，或是乐、舞、歌三者结合的形式进行，体现了西南少数民族能歌善舞的特点和灵活的组织形态。

4. 标题性

在近现代西南地区少数民族器乐曲中，许多作品是根据世代流传的器乐曲整理改编而成的，具有典型的标题性特点，充分展示了人类创造的精神文明成果，是历来西南各民族广阔丰富的生活反映。广泛地采用各种题材，通过器乐艺术所特有的方式，多方面地表达了各民族多彩的生活和丰富的思想情感。

---

① 参见格桑曲杰：《西藏传统民族器乐曲综述》，载《西藏艺术研究》，2002(2)，23~30页。



在丰富的标题性民族器乐曲中，有的与乐曲题材内容有直接的联系，如《丰收调》、《迎亲调》、《跳新房调》、《目瑙纵歌》、《孤儿调》、《娃娃玩调》、《过山调》、《闹山红》、《龙上天》、《哭调》、《送葬调》、《叫姑娘调》、《咧少调》等；有标劳动种类的，如《织布调》、《放羊调》、《种包谷调》、《拣火炭调》等。这类标题有点明内容，起到一目了然的作用，其中有的稍带描写性因素，标出乐曲的描写主体，帮助人们领会乐曲的内容。如《铜盆滴水》、《螳螂调》、《过山箐》、《迈山调》等；拉祜族张老五的小三弦曲《迈山调》乐曲开始处的半音滑奏及大七度滑奏音型，摹似了深山老林的松涛声、风声，表现了人生道路的艰辛。有的较少描写因素的抒情乐曲，只是简单地提示乐曲意境或情绪，如《跌断桥》、《星星出来》，这类乐曲需要依靠想象去体察乐曲内容。

又如《三人起世》、《蜜蜂朝王》等乐曲是标历史传说故事的等；有的却无直接联系，如《美丽的白云》原歌曲是纳西族人民对无辜死去的普米族兄弟的哀悼和怀念，通过白云和鹰，寄托活人对死者的哀思，可算一首挽歌，如果我们单按曲名标题中的“美丽”、“白云”等词来想当然式的理解，那就会适得其反。又如四弦曲《高山顶上茶花开》，巴乌曲《太阳没有照不到的地方》等，乐曲名用了原声乐曲中的某句歌词，四弦曲《舍里》、《秧窝尼泽》等曲名，用了原声乐曲中的衬词，标题与内容不甚一致等。

还有的标题标记乐器名称或标记民族的器乐曲，标乐器名称的曲名如《昂调》、《麻刚禾贺》、《咧嘎都调》、《锐作调》、《勒绒调》、《底削墨》、《凯恩调》等，标民族（或某支系）的乐曲，如双管巴乌曲《香堂调》（彝族支系）、月琴曲《碧约调》（哈尼支系），小三弦曲《尼古调》（哈尼支系）、《老缅调》（拉祜族支系）、《彝族调》、《阿佤调》等。有的还将地区和民族均

标记出来的，如《通甸白族调》、《景谷傣族调》等。也有标记宗数仪式和习俗的器乐曲，如纳西族摩梭支系的唢呐曲《接喇嘛调》，佤族昔日砍人头祭谷子时演奏的乐曲《祭谷调》等。更有标记集曲而成的器乐曲名，这种方法实际上已经是民族器乐曲的一种创作方法。如白族大本曲（“说唱”）的器乐前奏《大摆三台》是由大本曲曲牌《黑净》、《高腔》、《找母》、《正板》、《平板》连缀而成；《大边水板》也是采用联曲体的办法构成，即由《大哭板》、《边板》、《提水板》连缀而成；拉祜族乐曲《边界调》是由三支独立而有对比的小曲组合而成，但却十分融洽，符合对比、统一的原则。再如彝族四弦套曲《三腔》，是由《上自拍》、《拘腔》、《唱三腔》、《白话》连缀而成等。

除上面所列举的几个方面外，在西南少数民族器乐作品中，还有着其他典型的艺术风格特点。如丰富的节奏样式，包括等时值的节奏和前短后长重音后移式的节奏型、生动的旋律形态、多种音阶形式并存的音列结构、调性的灵活变化和复调性手法的运用等，充分展示了该地区少数民族器乐独特的艺术魅力。

二、在借鉴西洋作曲技法上吹响的“黄钟之律”

“整理国故、洋为中用”是王光祈发展“民族性国乐”的重要思想，在先生这一思想影响下，作曲家们在继承少数民族民间音乐光荣传统基础上，大胆采用西洋作曲技法，创作了一大批优秀作品。这些作品不仅结构复杂，有的作品还富于很强的戏剧效果，从各个侧面反映和抒发了少数民族的内心世界和愿望。

（一）运用西洋交响乐的创作经验发展民族音乐

西洋的交响乐创作无论在结构、配器、旋法、和声等方面均已发展至相当高度，并在理论构建上亦相当完善，运用其成功的



创作经验发展我国的民族音乐，是我国作曲家们长期以来孜孜不倦的追求。在以西南少数民族音乐为背景的器乐曲创作中也不例外。

如朱践耳的《献给藏族同胞——第三交响曲》是作者1986年赴西藏采风后创作的。该曲立意新颖，富于创造，将神秘的藏族民间音乐素材与西方现代作曲技法巧妙结合在一起，将多彩多姿的“风俗性”描写纳入“交响曲”的框架之中，并与他“求新求异”的一贯作风巧妙嫁接，创作了这部优秀的作品。这部作品既保持了他过去的“风俗音画”类作品的那种形象生动、格调清新、色彩丰富和既现代气质鲜明又民族特征浓郁的风格；又与他过去“音画类”创作的整体布局有所区别。显示了作曲家从更广阔、更宏观、更抽象的层次上来把握、理解和表达这个生活在长江源头的古老民族的精神气质，将描绘性与交响性融会一体，并更多地渗入作曲家的主观体验与思索，从而创造出一个天、地、神、人合一境界的思辨能力。① 如何训田创作的在“第三届全国音乐作品评奖”中获一等奖的民族器乐合奏《达勃河随想曲》和敖昌群的管弦乐组曲《康巴音诗》等都是作曲家借鉴西洋管弦乐中的交响性手法，进行民族器乐合奏的创作并获成功的经典例证。

（二）运用西洋音乐的多声思维发展民族音乐语言

中西音乐在形式上的最大不同可能体现为思维方向的差异。横向的发展思维对旋律的创作可谓尽善尽美，但在和声的运用上则略显牵强，运用西洋音乐中的多声思维以及在此思维下创建的多声音音乐理论发展民族音乐，是目前国内较为趋同的方法。这

① 参见朱践耳：《献给藏族同胞——长江流域音乐文化巡礼之八》，载《音乐周报》，2004年7月2日。

方面大获成功的作品无计其数。

如马思聪的《西藏音诗》，在多声语言（和声语言）的运用上极有特点。作曲家大胆借鉴印象派的和声手法，大量运用复合和弦，与民族音调结合得比较密切，创造了引人入胜的意境，刻画了神奇变幻的气氛，这都是马思聪在和声、复调写作上勇于突破和创造的结果。在20世纪40年代初期我国的文化氛围中，这样大胆借鉴西方近现代和声手法的精神是难能可贵的。①

如何训田的《达勃河随想曲》在和弦结构与民歌素材的关系上也联系紧密，常常使用包含三全音音程（结构与属七或属九和弦相同，但却具有新的功能意义）的和弦运用，使各声部的和弦外音更清楚地显示了多种调式相结合的特点。这种建立于某一特定结构的和弦基础上的多调结合手法，以及非传统功能意义的七（九）和弦连接，都是后期浪漫派以及印象派作品中常见的手法。《达勃河随想曲》的和声效果与上述乐派的作品并非没有相似之处，但由于作者是在深入研究民歌素材的基础上使用这种手法的，就使它在纯技巧之外获得了新的民族风格上的意义。还值得提出的是，由于作品在写作上清晰简练，这就即使各种多声手段充分显示其特点，又在总的织体写作上避免了堆砌之嫌，因而很能适合于民乐队的特性。这也是民乐写作的多声语言运用上值得研究的一个课题。② 如陈钢根据白诚仁的口笛曲改编而成的同名小提琴独奏曲《苗岭的早晨》，在和声语言的运用上也显得十分有特点。其总体思维中不仅有着严密的欧洲传统和声“主—下属—属—主”的功能序进，同时还采用了极多的民族性

---

① 参见梁茂春：《马思聪的小提琴组曲——〈西藏音诗〉》，载《中央音乐学院学报》，1986（4），67页。

② 参见蓝光明：《〈达勃河随想曲〉简析》，载《音乐探索》，1984（3），72页。



和声处理手法，把功能和声与民族性和声综合运用，充分体现了中国式的色彩性与功能性的完美、高度统一。在乐曲引子处的宫六和弦的交替使用、中间段四五度结构和弦及综合性和声结构等手法的大量使用，使乐曲在“西洋乐器语境”下，产生了更具表现力的“中国式”语言，既增加了乐曲的民族性，也增强了音乐的意境。

如朱践耳在《黔岭素描》、《献给藏族同胞——第三交响曲》等作品中运用的“特殊调式、特殊音律、微分音、非常规节拍间频繁自如地转调”等音乐语言，其既是作曲家在云南、西藏等地多年采访、收集、整理、发掘民间音乐素材的成果，也体现这些民族音乐语言与西洋现代作曲技法的某种“巧合”，这种“巧合”在作曲家看来并不出于偶然。他认为：“现代技法有不少就是来自民间音乐，特别是东方的音乐。西方 19 世纪的欧洲和声、配器与民族音乐格格不入；而比较陌生的、听来不顺耳的近现代西方作曲技法，反倒和我们的民间音乐有不少相通之处。”朱践耳也因此找到了某些现代作曲技法的“根”，或者说找到了中西音乐文化的结合点，因而朱践耳民间音乐之行也可以说是一次“寻根记”。

（三）复调性创作手法的运用

复调音乐是多声部音乐的一种重要形式，无论在复调音乐发展的黄金时代 13—16 世纪，还是以主调音乐发展为主流的古典主义至今，复调音乐创作都发挥着重要作用。复调音乐创作技法以模仿和对比为基础，由于音乐理论的发展，在对比手法的使用上更加灵活多变、丰富各异，而且其创作也不拘泥于纯粹复调音乐体裁中，这样则更有利于复调音乐和主调音乐两种多声部音乐的相互借鉴、互相影响、融合发展，为音乐创作提供理想化的技术条件。中国民族音乐因其在发展方向上与复调音乐的某些契

合，故复调性手法也就自然地成为民族音乐创作的惯用基本方法。这在以西南少数民族音乐为题材创作的器乐曲中亦相当典型。

如朱践耳的《献给藏族同胞——第三交响曲》，作曲家在消化了藏族民间音乐中灵活多变的支声风格之后，在作品中大量运用了微型复调（仅由三四个音构成的音列）的写法，成为该作品的支声复调的手法特征。此外，他还借鉴了藏戏中常见的反复运用一个环绕音型的旋法特征，与微型复调手法相结合，强化了这种民间音乐的特点。

朱践耳于1981年深入贵州黔东南苗族侗族自治州体验生活后，创作的另一部交响组曲《黔岭素描》第一乐章《赛芦笙》中，其复调性手法的运用更为典型和广泛。《赛芦笙》描写的是侗族传统的多个芦笙队同时演奏的竞赛场面。朱践耳深受启发，用弦乐组、木管组、铜管组分别代表三个芦笙队，用三种不同调性、不同节奏、再配上三种不同性格的曲调，形成了多调性、多音色、多节奏、多旋律重叠的复调性效果，从而使音乐错落有致、张弛有序、起伏有趣。在作品中，朱践耳先生在整体统一于民族性特点的前提下，以不同调性、不同音色赋予各个织体的“声部”意义，造成对比因素，以复调的思维形成全曲的结构力，从而生动地展现了赛芦笙的热烈场面，是具有民族性和现代性的“新概念复调”。这种独具匠心的将复调思维“宏观”化的应用，无疑赋予了复调技法在当今这样一个流派纷呈、风格多样的音乐世界中的新活力。①

如在王建民创作的古筝独奏曲《幻想曲》中，能看到苗族民歌多声部复调性织体的影子。在苗族男女对唱的游方歌中，通

① 参见黄瑾、赵德义：《赋格思维民族化的新形式——试析朱践耳〈黔岭素描〉中〈赛芦笙〉乐章的结构》，载《武汉音乐学院学报》，2008（1），90页。



常在最后的“加声”部分，运用模仿、衬腔等方式形成复调性织体，主要有同度或四度自由模仿式、含逆行因素的起合式、由八度起声和同度模仿与自由对位的混合式或含和声因素上下声部持续长音衬腔式。在“如歌的慢板”第九至十二小节和第十七至二十小节就是混合式声部织体和衬腔式声部织体的具体体现。[①]

此外，在西南地区少数民族近现代传统器乐曲中，也有各种复调性手法的运用。如彝族口弦曲《麻刚禾贺》中的支声复调；墨江县彝族葫芦笙曲《腊鲁二者歌》具有的三声部对比复调；克木人《凯恩调》具有的对比二声部特征；撒尼人合奏曲《迎春舞曲》可分为主旋律、副旋律（再可细分为几支）、低音等层次。再如，在为拉萨堆谐的伴奏乐器中，各种乐器自由组合形成的小乐队在长期的演奏实践中，乐队内部逐渐产生了自然的声部分工，形成支声复调结构的多声部织体，乐队伴奏也与歌唱声部之间已经出现了对比复调织体因素，体现了复调性手法在少数民族器乐中运用的灵活性。

三、在思想内容上吹响的“黄钟之律”

西南地区众多的少数民族器乐曲中，许多作品在思想内容上都有先生思想中关于民族团结、凝聚民族精神、树立民族自信和表达爱国主义精神的具体体现。如马思聪的小提琴组曲《西藏音诗》其不仅是我国近代音乐史上第一部以西藏为题材并采用西藏民间音乐作素材的器乐作品，也是第一部描写藏族人民为了国家和民族独立，奋起反抗、英勇杀敌、追求和平、安宁生活等

---

① 参见刘方：《古筝独奏曲〈幻想曲〉的创作特征》，载《贵州大学学报》，2006（2），45～46页。

爱国性题材的作品。西藏这片神奇的土地，这片土地上英勇、善良、勤劳的人民，引起了作曲家的创作热情，这无疑是作曲家爱国主义精神的自然流露。虽然马思聪当时对于西藏的生活和民间音乐还缺乏直接的感受，但他的爱国热情和对艺术的大胆追求促使他作了这次勇敢的艺术开创，并取得了出色的成就。就像他在《创作的经验》一文中所说：“我的热情源于西藏剑舞者‘宝剑指向敌人……’的唱词。”①

敖昌群的管弦乐组曲《康巴音诗》不仅展现了四川康巴地区的藏族人民新的生活与精神面貌，更表达了他们对伟大祖国的热爱，对今天生活的赞美。如高为杰、唐青石的《草地往事》描写了红军长征途中，藏族人民对红军革命的拥护、爱戴、支持，表达了藏族人民对推翻农奴制社会配合红军革命的高度热情。如藏族作曲家俄珠多吉、格桑达杰、格来热丹、强巴尊珠创作的组曲《雪域大法会》表达了藏族对自私、贪婪等人类一切邪恶势力的无比憎恨，和对民族大团结下自由、和平、幸福生活的向往，阐释了让佛光普照大地，让世界祥和太平的永恒主题。

王建民创作的古筝独奏曲《幻想曲》，乐曲时而静谧、时而激扬，充满了生命的活力。作曲家在充分挖掘苗族民歌元素的基础上，展开想象，以现代创作材料构思作品，运用古筝独特的魅力使苗族民歌音乐行为在该曲中得以较为本原性地体现，表达了勤劳勇敢的苗族人民乐观豁达、积极向上的精神风貌和在艰苦的自然环境中“与天斗其乐无穷、与地斗其乐无穷”的抗争品质。

1973 年云南省歌舞团创作的民乐合奏曲《喜送公粮》、《彝家新歌》两首乐曲，描写了劳动人民过上幸福生活后，积极为社会主义祖国建设奉献自己的青春和力量，热情、踊跃交公粮的

① 马思聪：《创作的经验》，载《新音乐》五卷一期，1942（11）。



情景，表达了西南边陲的少数民族人民对社会主义祖国的无限热爱和对共产党无限忠诚的远大政治抱负。

贵州叙事性芦笙曲《诺德仲之歌》赞美了苗族英雄诺德仲的事迹，歌颂了他勇敢、坚强、与强大凶恶对象作斗争的大无畏精神。特别是2008年"5·12"汶川特大地震后，四川音乐学院的作曲家们以"众志成城，重建家园"为主题，取材于汶川藏、羌民族民间音乐素材创作的大量器乐作品，对振奋人心，夺取灾后重建的伟大胜利，奠定了坚实的精神基础。

当然，少数民族题材内容丰富，几乎涉及生产、生活各个方面，有充满神秘色彩的宗教音乐也有充满生活情趣的民间音乐，有独奏也有合奏。怎样将传统素材和现代技法相结合，让古老的少数民族音乐在新时代成为其民族精神的象征，创作出唱响世界的伟大器乐作品，仍是音乐家们今后艰巨的工作。

第三节 对西南地区民族民间乐器在改进和发展上的贡献

随着20世纪王光祈比较音乐学在国内的逐渐兴起，利用比较音乐学的方法，以乐器为研究对象的学科——乐器学也在国内受到越来越多人的关注。这门学科除注重对乐器的结构、特性、形制、工艺、材料等方面的关注，同时还从乐器所依赖存在的人文社会结构、形态等因素着手，从空间性、时间性等方面来探索乐器的起源、发展、演变、流传等方面的问题，对影响音乐风格的演奏技巧间或涉及。①

---

① 参见刘莎：《1949—1965：民族乐器研究十七年》，载《沈阳音乐学院学报》，2005（2），28页。

一、确立了以王光祈比较音乐观为指导的乐器改良方法

王光祈的比较音乐学研究主张研究音乐作品时，不能孤立的就作品本身进行研究，而是重视“当时社会环境情形”，主张“凡研究某人作品，必须先研究当时政治、宗教、风俗情形、哲学美术思潮、社会经济组织等，然后始能看出该氏此项作品所以发生之原因也”[①]。其“注重各民族文化传统及其对音乐影响的比较研究，特别是在中西音乐与各自文化传统的平行比较中提出的三个不同点，形成了音乐及文化的整体比较，肯定了中华民族千百年所形成的音乐文化和西洋音乐文化一样，是有其鲜明的民族性并牢固地根植于各自的整个文化躯体中”的研究视角，[②] 对指导今天的乐器改良有着深远的现实意义。

在先生这一重要观点的指导之下，1954 年李元庆同志在《人民音乐》上发表了《谈乐器改良问题》一文，其指出了当时中国乐器存在的缺点及其改良的途径，提出应从音律、音域、音量及乐器规格标准化等方面着手，同时还要积极学习苏联在改革民间乐器方面所积累的宝贵经验，力求在保存、发扬民族特点，通过实际的制造和试奏来改进民族乐器。这些观念为乐器改良工作者指明了方向，并对民族乐器中哪些乐器需要改良、如何进行改良等关键性问题提出了基本方法。[③]

---

① 王光祈：《中国音乐史·自序》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，62 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 参见管建华：《试评王光祈的比较音乐学观点》，见四川音乐学院 1984 年王光祈学术讨论会论文集：《王光祈研究论文集》，载《内部刊物》，1985，112 页。

③ 参见刘莎：《1949—1965：民族乐器研究十七年》，载《沈阳音乐学院学报》，2005（2），28 页。



二、确立了以王光祈比较音乐观为指导的乐器改良原则

陈其射先生在《深刻的思想启示——在王光祈音乐观下的后学反思》一文中评价到：“王光祈吸收了西方比较音乐学的精髓，确立了自身的比较音乐观。他对中西音乐各种基本要素、内在本质进行了对照和分类，寻求二者的内在联系和分野的标志。用比较音乐观作了17部价值极高的著作，其中《东西乐制之研究》、《各国国歌评述》、《中西音乐之异同》、《东方民族之音乐》堪称是中西比较音乐学开创的经典之作。他著述中的比较音乐观拓展了我国近代音乐学的研究视野，使中国音乐、西洋音乐、东方民族音乐同时纳入研究范围。”①

关于在王光祈比较音乐观下的乐器改良原则，赵小林先生在《改良创新，力求完美——中国民族乐器的改良》一文中将其归纳为四个方面：一是要保持传统的音色。他说：“每种民族乐器都有自己的特色，这些特色是该民族、该地区人民审美习惯、艺术情趣、文化传统的体现。因此在我们民族乐器的改良过程当中不应脱离传统音色，而是应当在民族固有的民族特色的前提下进行改良。要改的是乐器本身的不足之处或者是不适应音乐实践需要的部分，不应当对其进行从本质上的改动，倘若如此就不是乐器改良了，而是乐器发明、创造了。从历史经验来看，任何脱离传统音色的乐器改良都将会落得失败的下场。”二是要保持传统的形制。他认为：“乐器传统形制，是指乐器的结构、形状、构造、原料等。音乐虽然是听觉艺术，但是改良后的乐器总是要和观众见面的，总会以物质的、形体的形式呈现于世。改良乐器虽

① 陈其射：《深刻的思想启示——在王光祈音乐观下的后学反思》，载《音乐探索》，2009（1），73页。

然有所改动，但是如果超过了人们特别是本民族、本地区的人民群众的心理、思想承受能力，搞得不伦不类，使人难以辨认，这样的乐器必然会失败。人们对一种乐器的第一印象就是它的形制如何。因此，在做乐器改良的时候应当尽量的保持原乐器的形制，否则投入再大的精力进行改良，观众也是不会买账的。”三是要保持传统的演奏技法。他指出：“传统演奏技法是历代民族器乐演奏家长期创造积累的艺术成果，在它身上闪烁古代艺人的聪明智慧的光辉。无论是琵琶通过绞弦演奏的手法表现千军万马、拼力厮杀的壮观场面，唢呐、笛子、管等吹管乐器运用循环换气的方法达到一口气可以演奏到需要的长度，还是马头琴以甲盖顶弦的按弦手法而求的笔墨难以形容的神韵。人们都会感到我国民族乐器的传统演奏技法和民族乐器的生存是分不开的，它是民族乐器的重要的特色之一。”四是要兼顾专业和业余的需要。他说道：“当前我国乐器改良工作主要是根据专业演奏家的需要而进行的，因为专业演奏家的技巧高，演奏的曲目也比较广泛，演奏难度比较大，因此对乐器改良的要求也就比较高。但是，乐器改良工作者在以专业演奏家为主要服务对象的前提下，也应当适当的兼顾业余爱好者的需求。从乐器使用的人数来看，业余爱好者的数量远远高于专业人数，因此从乐器普及的角度也应当兼顾业余爱好者的需求。”①

运用上述原则、方法成功改良的乐器，如：著名笙演奏家胡天泉同志在工作实践中，发现笙的音量小、音域窄、发音不平均、转调困难等缺陷后，经过潜心研究，他对笙的传统结构和演奏技法进行了一系列改革与创新，从原来的17管13簧发展到30管30簧，并安装、完善了共鸣系统。使笙不但能自由转调，

① 赵小林：《改良创新，力求完美——中国民族乐器的改良》，载《科教文汇》，2008（8），265页。



而且增强了和声性能，使历来处于伴奏地位的“笙”，也能自如用单音双音、三度六度及和声转调，演奏较为复杂的乐曲或进行独奏。如：1955 年，杨大明在传统 17 簧和民间方笙的基础上设计了 25 簧笙。如：1959 年贵州省歌舞团建成一支新型的民族民间乐队——芦笙乐队，它是以改良的 11 管芦笙为主奏乐器，配备有 11 管高、中、低音芦笙，六管榕江高、中音芦笙，六管白苗中、低音芦笙和中、低音筒。改革后的芦笙增加了音管，扩大了音域，突破了原来芦笙只有一个八度、只能演奏五声音阶一种调式的限制，初步解决了调式转换问题。如：1959 年，马铭心改革了七孔六单键笛，后来黄宏若又改革成为单、复键结合的梆笛，这样就能够很好地解决笙、笛在乐队中转调的矛盾。

此外，还有 20 世纪 80 年代对云南的加键巴乌、佤族的十音竹琴、基诺族的五音“布姑”改良等。

以上这些探索、实践对西南地区民族民间乐器的改进和发展产生了深刻的影响，亦与王光祈的国乐观保持了高度的吻合。

第八章　王光祈国乐思想在西南地区戏剧创作和发展中的运用

戏剧是中国传统的艺术形式，它包含文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技以及表演艺术等综合性艺术形式。戏曲的形成，据《中国大百科全书·戏剧卷》记载，最早可以追溯至秦汉时代。但形成过程相当漫长，到了宋元之际才得成型。成熟的戏曲要从元杂剧算起，经历明、清的不断发展成熟而进入现代，历800多年繁盛不败，如今已有360多个剧种。

中国古典戏曲在其漫长的发展过程中，曾先后出现了宋元南戏、元代杂剧、明清传奇、清代地方戏及近、现代戏曲等基本形式。王光祈对中国戏曲的研究，我们可从他在波恩大学的博士论文《论中国古典歌剧》中找到直接证据，他认为："中国戏剧同希腊戏剧一样均从巫祝与祭祀中发展而来。"主张："因为中国戏曲与欧洲歌剧有某些类似，应该把唱段、吟诵、道白和乐队伴奏统一在固定的有机体之中。"并就中国古典戏曲的发展及其特点提出了独到的见解。[①] 可见先生对中国古典戏曲的浓厚兴趣，和如何发展中国古典戏曲的主人翁态度。

---

① 参见王光祈：《论中国古典歌剧》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，204～209页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。



西南地区汉族戏剧种类较多，尤以川剧、滇剧、黔剧最具代表。本章的第一节至三节拟以此三剧种为例，探析王光祈思想在西南地区汉族戏剧创作和发展中的应用；第四节的少数民族戏剧与此研究方法同。

第一节　川　剧

在西南地区汉族戏剧中，特别是先生故乡四川代表性的戏剧——川剧，在接收本土音乐学家王光祈国乐思想影响时，自觉地在其音乐作品的创作中做到了：继承民族民间音乐元素、借鉴西方的作曲理论、融入民族独立自强的爱国精神。

一、王光祈与川剧

（一）川剧对王光祈的影响

王光祈的故乡温江地处成都上游，金马河、江安河、杨柳河、清水河如四条美丽的玉带，萦绕在这片广袤的沃野上，上风上水、绿树荫荫、气候宜人的温江作为难得的都市水乡是历代文人墨客和艺术家们首选的聚居地，具有丰厚的历史文化沉积和良好的艺术氛围。

同其他艺术和艺术家一样，川剧及川剧名家与温江也有着深厚的渊源，温江是川剧流派“川西派”的重要流传地，川剧在此形成了独特的“坝调”。有许多川剧社团长期驻扎温江并常年在此演出，如“玉丰剧部”、“汉江剧部”、“鱼凫剧部”等；温江籍川剧艺术大师比比皆是，如向日贞、宋润生、贾培之等；还有许多虽非温江籍贯而长驻温江演出的著名川剧表演艺术家，如

刘九强、李天文、岳易凤、张惠霞、张海洲、曹国清、贾开政、陈万芳、王万彬、赵明亮、马炳章、宋烈武等。

温江浓厚的川剧艺术氛围，对在温江生活21年之久的王光祈影响极其深刻，正是川剧对王光祈潜移默化的影响，使其在以后的音乐研究之路上自然地带上了川剧的影子。同时，王光祈的音乐观念和理论又对川剧的发展和创新产生了深远的影响。

（二）王光祈与川剧的渊源

王光祈出生于书香世家，后来，虽然家道中落、父亲早逝，王光祈自幼就在母亲的教诲下和私塾中学习中华古典文化，并学会了吹笙奏笛，表现出对音乐的强烈兴趣和特有天赋。到中学时，他非常醉心于本土戏剧——川剧，并通过学习逐步掌握了川剧的各种乐器与唱腔。每逢周末，他都会到好友曾琦家与一批爱好川剧的同学一起学唱、表演川剧，即紧锣密鼓、胡琴高腔的情景每每令他流连忘返、曲尽不散。

在此后的研究中，他把对川剧的兴趣拓展到对中国所有古典戏剧的伟大视觉，从音乐的角度对中国古典戏曲进行史料整理和研究，于1934年写成《论中国古典歌剧》一文。这篇文章不仅使先生获得了德国波恩大学的音乐学博士学位，还以其集中而系统的论述，成为在中国戏曲研究方面划时代之作，为后人树立了光辉的典范。他的研究对此后中国剧种特别是川剧的发展产生了极大的影响。

二、在民族民间艺术传承上运用到的王光祈思想

王光祈主张在民族民间音乐的基础上发展民族音乐，他认为"音乐是人类生活的表现，与其他诗歌绘画一切美术相同。各民族的思想、行为、感情、习惯，既彼此悬殊，其所表现于音乐方



面，亦当然互异”。他还指出：“西洋音乐，是表现白人的思想、行为、感情、习惯，原来不是为中国人作的。”所以，他提倡继承民族民间音乐元素，包括继承古代和收集民间两方面。他在《欧洲音乐进化论》中指出：“著书人的最后目的，是希望中国将来产生一种可以代表‘中华民族性’的国乐，而这种国乐，是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为这两种东西，是我们‘民族之声’。”①

川剧的许多词曲家和表演艺术家深受本土音乐学家王光祈音乐思想的影响，在作品中自觉与不自觉地对民族民间艺术进行了很好的借鉴与传承。他们从作品取材、以民族民间音乐为基础，结合时代特点进行创作，并创作出一大批具有中华民族传统音乐特色和西南民间音乐特色的优秀作品。

（一）作品取材

川剧作曲家在创作上对中国古代音乐和民族民间音乐进行了很好的传承。他们所创作的许多作品，更是注重向民间和传统两方面取材，这些作品或取材于历史人物故事，或取材于民间传说和故事、本地民间人物和故事。

川剧中一大批光彩夺目的剧目均取材于历史人物和故事，或由传统作品改编而成。如川剧中李明璋的代表作《谭记儿》就是根据元杂剧关汉卿的名著《望江亭中秋切鲙旦》改编的；魏明伦引起全国反响的优秀作品《潘金莲》取材于家喻户晓的古典小说《水浒传》；吴伯祺的《鸳鸯谱》故事源于清代冯梦龙的传奇小说《乔太守乱点鸳鸯谱》；隆学义的《金子》是对曹禺话剧作品进行解构完成的。这些历史题材所具有的积极主题、生动

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，357页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

形象在新时期焕发出新的光彩，极大地丰富了我国戏剧舞台。

川剧许多具有奇光异彩的剧目均来自民间传说，如《梁山伯与祝英台》是剧作家徐文耀根据民间传奇故事“梁山伯与祝英台”创作的。

川剧中许多剧目直接取材于本地民间人物和故事，表现出浓郁的乡土气息，如川剧中《易胆大》是对四川特有的民间人物袍哥生活的描写；《变脸》再现了旧社会民间艺人的悲惨命运和生活在社会底层人民美好善良的品质。

（二）作品艺术风格

西南地区汉族人民智慧既有历史感又极富创造性，音乐作为他们表达思想、传达感情、愉悦心情、进行交流的重要手段，在进行音乐创作时中国传统音乐和民族民间艺术中的各种元素都被他们所借鉴、吸收、继承和创新，从而使这些音乐作品焕发出强大的艺术生命力。

川剧音乐中最有代表性的高腔也源于民族唱腔弋阳腔、青阳腔等诸腔，川剧还把民间绝技“变脸”搬上舞台使它成为一门独特的艺术，川剧还将扬琴唱腔作为练习唱功的基础课，四川民间艺术灯戏音乐、民间小调、曲艺音乐等也在川剧中起到了丰富色彩和调节气氛的作用，而优秀的民族民间艺术唢呐锣鼓在川剧中的运用更增加了川剧的表现力。获第三届全国地方戏优秀剧目《刘光第》，在音乐上也大胆地融入了民间音乐——富顺民歌《巴山豆》的元素，充分调动川剧资阳河流派的声腔风格，将川剧与现代和本土元素相融合，取得了很大的成功。川剧《金子》，典雅的川剧高腔音乐同通俗的民间歌曲的有机融合，体现了巴渝文化的传统特色。作品将著名巴渝民歌《槐花几时开》的音调融造为贯穿全剧的主题音调，并吸取、消化姊妹艺术——四川清音【哈哈腔】和扬琴曲调，甚至借鉴佛教音乐《佛褐



子》，以拓展高腔音乐的表现力，很好地烘托了凄凉、悲壮、激愤、企盼的情绪，构成了渝味浓郁的特性音乐。

三、在借鉴西洋作曲理论上运用到的王光祈思想

王光祈在学习西方先进的音乐理论成果上有自己独到的见解，既不是“崇洋媚外、全盘西化”，又避免了“夜郎自大、盲目复古”。

他有着自己独立的思考和立场，认为：“盖西洋音乐，自古希腊以还，数千年来进化之结果，无论其形式（如乐曲乐谱之类），其内容（如乐律之类），皆超过吾国旧有音乐百倍以上，其尤令人注意者，即处处用科学方法以研究音乐，大可引为改造吾国音乐师资，否则我国音乐虽有至高至贵之音乐宗旨（如爱和平之类），亦将甘于简陋，无所发挥矣。”[①] 他认为“不必样样自己创造，因为音乐主要之点，全在乐中所含意义，形式方面，尽可取自他人”，他提倡“利用西洋的形式方法来表现中国人之思想感情”。[②] 王光祈“洋为中用”的借鉴外来音乐的形式和科学的方法，在此后中国向外界学习中起到了很好的导向作用，对川剧的作品创作也影响深刻。其具体表现在以下几个方面。

（一）借鉴西洋作曲技法中的转调手法

关于中国作品中的转调技法运用，早在北宋时期就有详细的记载。如陈口《乐书》“犯调篇”和“玉兔浑脱篇”中，就有“唐自天后末年，《剑气》入《浑脱》，始为犯声”的记载，且

① 王光祈：《德国人之音乐生活》，载《少年中国》，1923 年第四卷，8～9 期。

② 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，358 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

"犯调篇"中还有转调"正犯、旁犯、偏犯、侧犯"之别。宋末元初著名音乐家和经学家熊朋来在教学之暇，选《诗经》中的古诗，谱写二十多首新曲，都用到了频繁的转调变换手段，并将这些作品全部收录到他所编的《瑟谱》中。

由于中国民族民间音乐主要为单声音乐，所以转调也总是通过旋律的进行显示出来。其转调手法主要以同宫系统和异宫系统的转调为主。但这些方法的局限性却是显而易见的，具体表现在两个调性的变化不能随意进行发展，有着强烈的"八股"色彩。随着王光祈"利用西洋的形式方法来改造吾国之音乐"这一崭新国乐观的提出，给其之后的近现代川剧作曲家们指明了一条全新的创作道路，他们充分利用川剧的音乐语言并将其与西洋作曲技法中的转调手法进行高度的结合，避免了川剧中音乐语言堆砌、混乱或音乐形象不准确等弱点，使音乐结构更加合理，形象更加鲜明、语言更加集中，创作了一大批优秀的川剧曲目。如弹戏《金琬钗》中，老父与女儿在一起对唱、背工时，女儿唱甜皮、父亲唱苦皮，在音乐的情绪、调性上都不同。

川剧作曲家们便根据转调手法的综合运用使音乐变得极为协调、自然、有味，这推动了川剧音乐的创作。

（二）运用西洋和声理论进行中西混合乐队编配

川剧传统音乐中虽只存在支声复调式一种民间和音方法，但在伴奏上却是大胆运用西洋和声理论及乐队编制，并将其有机地与中国民族乐器紧密配合。特别是民族管弦乐和弹拨乐的运用更是这一创新理论影响的直接结果，从而形成了极具"中国特色"的中西混合乐队，使乐器音色在和声理论的基础上得到了最大范围的表现和广泛使用，也使戏剧的矛盾冲突、感情变化、故事情节发展、人物形象刻画等方面得到了较大的发展，还使川剧艺术的表现力达到了空前的高度。如川剧《沙家浜》、《貂蝉之死》、



《轵候剑》等，就是充分运用王光祈引进的“洋为中用”的方法获得极大成功的经典例证。

（三）运用西洋歌剧的方法从传统唱腔音乐中提炼音乐动机

川剧音乐语言虽十分丰富、异常精彩，但其单调而琐碎的弱点，却是几百年来制约其继续深入发展成为“世界通用语言”的瓶颈。这一致命弱点的形成，主要是由上下唱腔的简单对答形成乐句，并将乐句经多次重复形成乐段等因素导致的。而西洋歌剧则是由若干音乐动机形成若干音乐主题，这些音乐主题继续纵深发展并塑造出各种艺术形象，从而使音乐的戏剧性得以增强、变化、发展。

王光祈早在1923年《欧洲音乐进化论》一文中就提出“利用西洋的形式方法来表现中国人之思想感情”的民族音乐发展观，来发扬音乐的“新儒家”作用。川剧作曲家们对这位“老乡”的观点心领神会，大胆地运用了来自传统音乐语汇的最小单位——动机，并由它与西洋歌剧主题动机的发展方法相结合形成新的语言，从而极大地提升了川剧音乐的艺术感染力。如新编历史剧《长乐悲歌》，传统折子戏《评雪辨踪》、《阖宫欢庆》等优秀剧目之所以能取得巨大成功，其主要原因便是用西洋歌剧的方法从传统唱腔音乐中提炼音乐动机，深化川剧音乐内涵的结果。

四、在思想内容上运用到的王光祈思想

爱国主义精神是中华五千年文明的精髓，是历朝历代艺术作品中永恒不变的主题。川剧作品在思想内容上表现民族精神和爱国情怀的作品较多，特别是新文化运动后，受王光祈音乐爱国思想的影响，涌现了一大批表现民族精神和爱国思想的优秀剧作者

和作品。这些作品或宣传自由思想、提倡科学知识；或歌颂抗日英雄、鼓舞抗战意志；或表达惩治汉奸卖国贼的决心；或表现中华民族不屈不挠、团结互助的精神。

如先后创作演出了大量的优秀剧目，包括《滕县殉国记》、《爱国魂》、《李秀成殉国》、《玄高牧师》（即《商人爱国》）、《乞儿爱国》、《和亲记》、《卧虎令》、《峨眉山月》、《急浪丹心》、《扬州恨》等。

新时期川剧在表现爱国主题方面更得到了拓展和发挥，如以爱国道德模范王英为原型创作的川剧作品《巴山红叶》震撼人心，为祭奠“5·12”汶川特大地震逝者的灵魂而创作的川剧《大爱·国魂》更是久演不衰，而将中国传统文化的精髓展露无遗的以爱国主题与个人情感相结合的《红梅记》更是几近完美。

综上所述，虽然川剧高、昆、胡、弹、灯五种声腔在融会与发展过程中各不相同，近现代川剧的蓬勃兴起也原因各异，但“音乐闯将”王光祈国乐思想对川剧的影响却是毋庸置疑的事实。他的影响不仅体现在对川剧音乐语言的创作、艺术思想的升华上，更体现在他对民族音乐文化精髓的传承和与其他兄弟民族音乐文化艺术的相互渗透、共同发展上，从而使其成为当今拥有全国十分之一以上人口的地方戏的一个大剧种。这也充分展示了川剧音乐那独有的四川盆地及西南地区浓郁的民间艺术特色，这也正是川剧艺术的魅力所在。

第二节　滇　剧

王光祈思想不仅对其故乡四川代表性的戏剧——川剧有直接的影响和具体运用，而且对西南地区其他戏剧音乐也有着着深远的影响，这些戏剧音乐自觉地做到了“继承民族民间音乐元素、



借鉴西方的作曲技法、融入民族独立自强的爱国精神”。本节主要论述王光祈思想与滇剧的关系。

一、在民族民间艺术传承上运用到的王光祈思想

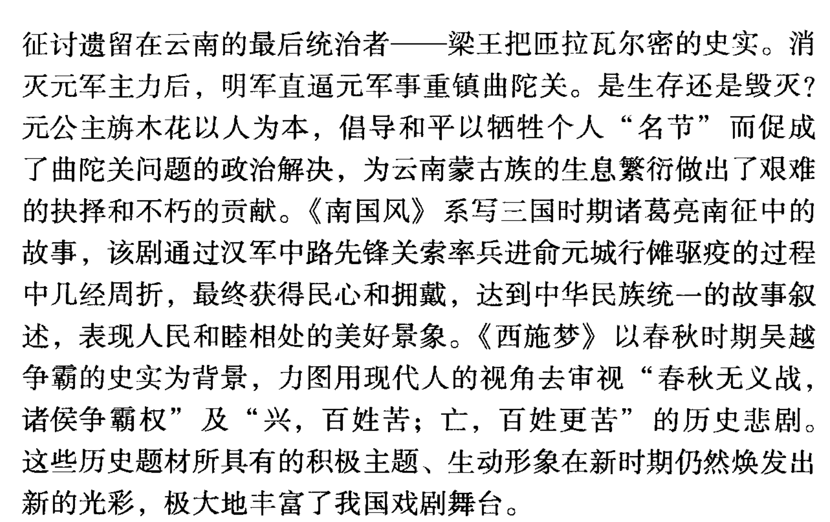
滇剧作品在作品取材和作品艺术风格方面也被深深烙上了王光祈国乐思想之印痕，注重对民族民间艺术的传承和借鉴。

（一）作品取材

滇剧作曲家在创作上对中国古代音乐和民族民间音乐进行了很好的传承。他们所创作的许多作品，更是注重向民间和传统两方面取材，这些作品或取材于历史人物故事，或取材于民间传说和故事，或本地民间人物和故事，具有独特的民族性。

滇剧中一大批光彩夺目的剧目均取材于历史人物和故事，或由传统作品改编而成。如《木兰从军》、《苏武牧羊》、《岳飞传》、《七星灯》、《薛尔望投潭》、《逼死坡》、《宁北妃》、《陈圆圆出家》、《菩提树传奇》、《京娘》、《光明宫》、《乌蒙女酋》、《雁鸣陀关》、《南国风》、《西施梦》等剧目均取材于历史人物故事。其中，在1998年云南省新剧目展演中荣获优秀新剧目奖《京娘》，系剧作家陶增义根据几乎家喻户晓的“赵匡胤千里送京妹”的历史故事，在传统折子戏《送京娘》、《京娘送兄》的基础上编写而成。

《光明宫》是反映我国明朝后期万历五年（1577年），著名思想家、哲学家、文学家李贽，在云南姚安彝汉共居地区任知府三年的一段特殊的经历。《乌蒙女酋》以明初真实的历史事件为背景，表现了乌蒙山女酋长实卜在盘江道的修筑上与大明皇帝朱元璋及马皇后之间的一场别开生面的戏剧冲突。历史故事剧《雁鸣陀关》讲述了1381年统一了中原内地的朱元璋派兵30万



征讨遗留在云南的最后统治者——梁王把匝拉瓦尔密的史实。消灭元军主力后，明军直逼元军事重镇曲陀关。是生存还是毁灭？元公主旃木花以人为本，倡导和平以牺牲个人“名节”而促成了曲陀关问题的政治解决，为云南蒙古族的生息繁衍做出了艰难的抉择和不朽的贡献。《南国风》系写三国时期诸葛亮南征中的故事，该剧通过汉军中路先锋关索率兵进俞元城行傩驱疫的过程中几经周折，最终获得民心和拥戴，达到中华民族统一的故事叙述，表现人民和睦相处的美好景象。《西施梦》以春秋时期吴越争霸的史实为背景，力图用现代人的视角去审视“春秋无义战，诸侯争霸权”及“兴，百姓苦；亡，百姓更苦”的历史悲剧。这些历史题材所具有的积极主题、生动形象在新时期仍然焕发出新的光彩，极大地丰富了我国戏剧舞台。

滇剧许多具有奇光异彩的剧目均来自民间传说，如《蝴蝶泉》、《望夫云》、《版纳风光》等剧目均取材于民间故事和传说。《烟花女告状》取材于民间流传很广的一个宣扬“善有善报、恶有恶报”的中国传统道德教化故事。

滇剧中许多剧目直接取材于本地民间人物和故事，表现了浓郁的乡土气息。如现代滇剧《大山作证》取材于一个真实的历史故事，描写20世纪40年代（滇西抗战期间），日本军医圭太郎在战败后流落高黎贡山的傈僳山寨，傈僳族以宽厚、博大的胸怀接纳了他。光阴荏苒，傈僳族人民的真情融化了坚冰，荡涤了他的灵魂，圭太郎与妮苏之间渐生情愫，历经重重磨难后，两位有情人终成眷属，表达中国人民善良和大度的崇高品质。

（二）作品艺术风格

滇剧作品都继承了中国优秀的民族民间艺术的精髓，不仅传承了中华传统的文化思想，还生动地展现了一幅从古至今栩栩如生的历史画卷。其语言生动，通俗流畅，具有民间歌谣的风格。



如《秦香莲》一剧中的许多唱词，与全国其他剧种所演唱的《秦香莲》均不同，其词句明白如话，充满生活气息。特别是作家赵兴仁创出的“反丝弦”、“反二黄”及融“襄阳”、“胡琴”“丝弦”和杂牌小调为一体的“五音联蝉”，丰富发展了滇剧唱腔。《京娘》中巧妙地运用民间艺术中最普遍最为观众所熟悉的道具——扇子和灯笼，为表现人物情绪、主题思想和矛盾冲突服务。《光明宫》为了表现梅淡娘的柔美，剧作家吸取了古代声腔中最具特色的昆曲中的典雅清新的韵味，与滇剧中委婉哀怨的【胡琴梅花板】相融合，并用筝主奏，使梅淡娘的形象更鲜明生动。《南国风》中再现了一个古老剧种的表演形式——傩戏，展示浓郁的民俗风情和纯真情感，具有很强的地域特色。《雁鸣陀关》舞美设计很有中国白描的绘画技巧和剪纸风格。

二、在借鉴西洋作曲理论上运用到的王光祈思想

滇剧的声腔和音乐，几百年来不断受其他剧种的影响（尤以京剧和川剧对其影响最大），并通过历代艺人的实践、改良、发挥和创造，已发展成为独具特色的优秀地方剧种。

特别是自王光祈先生将“这种国乐是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为这两种东西是我们‘民族之声’”和关于国乐“不必样样自己创造，因为音乐主要之点，全在乐中所含意义，形式方面，尽可取自他人”以及提倡“利用西洋的形式方法来表现中国人之思想感情”等发展民族音乐（即国乐）的理论基础和方法论提出后，通过一批滇剧演唱名家和剧作家，如栗成之、周锦堂、汪润泉、竹八音、李少兰、李桂兰、李文明、张吟梅、董竹君、董美堂、筱黛玉、筱兰春、碧金玉、彭国珍、万象贞、戚少斌、何曼卿、王玉辉、黄伯先以及滇剧操琴圣手孙竹轩、著名鼓师曹恩孝等对该剧的全面发展、提升

和融会，使滇剧成为世界民族戏剧之林中不可或缺的重要组成部分，闪耀着夺目的光芒。

国学大师、云南大学教授刘文典先生对滇剧有着这样的评价，他说：“真正能保持中国之正统者，唯有滇戏。希望爱护东方艺术者，有以提倡之。”① 虽刘先生的评价具有浓郁的“乡恋”情结，但当今滇剧在世界不可低估的影响力，却是毋庸置疑的事实。

滇剧音乐在“洋为中用”的方法上表现在以下几个方面。

（一）借鉴西洋作曲理论中的复调手法进行滇剧音乐的创作

复调手法作为一种重要的艺术表现手段，具有揭示音乐形象、促成乐思形成连续不断发展和加强乐曲结构统一的重要作用。在戏剧音乐中为了同时表达几个艺术形象或同时表达一个或一个形象的不同侧面，常常采用复调性的写作手法，由几个富有鲜明性格的旋律同时叠置在一起，来揭示音乐所表达的艺术内涵。

如在滇剧《光明宫》的创作中，作曲家温佩为了剧情所需，在“心田”一场中李贽、梅淡娘同唱的《彩云南》一曲，要求既要表现不同人物、不同性别和不同性情，又要不失其汉族风格和色彩。为此，作曲家在原已写成的单声部“彩云南”的曲调上，大胆应用复调写作技法，创作出具有较浓郁的汉民族音乐特色，又把女性阴柔美和男性阳刚美融为一体的三重唱。此外，该剧还在“交锋”一场中，李贽辞官的配乐上，作曲家也是用二声部复调写作而成。生动地刻画了一个个生动的艺术形象，收到

① 参引自刘文典1947年9月3日，在昆明广播电台为庆祝抗战胜利两周年举办的滇剧名伶演唱会上的致词。



了主调所不及的艺术效果。①

（二）运用西欧的无伴奏人声和民间音调的结合渲染气氛

无伴奏人声是指仅用人声演唱而不用乐器伴奏的音乐表演方式，包括无伴奏合唱和独唱。特别是流行于欧洲中世纪天主教堂唱诗班（圣乐团）的无伴奏合唱，一直是西洋最具代表性和表现力的声乐艺术。自文艺复兴后期起，才渐渐成为世俗音乐演唱形式。

时至今日，无伴奏人声的艺术形式，已逐渐演变成一场场精彩的人声“秀”，并成为包含了舞蹈、肢体语言、表情、剧情、幽默、互动的综合性声乐艺术。在民族戏剧中，运用西欧的无伴奏人声和民间音调的结合渲染气氛的作品并不多见，但随着世界民族音乐文化的相互融合、借鉴，在近年来创作的滇剧作品中，这种手法已被多数的戏剧作曲家们接受、喜爱，并运用于作品的创作，不但起到了渲染气氛的效果，还为滇剧作品艺术手段的多样化做出了极有价值的尝试。如滇剧《光明宫》“惜别”一场里的终曲，为了寻求一种新的表现手法，以获得一种朴直情真荡气回肠的效果，曲作家从楚雄地区彝汉音乐主题音调中采用无伴奏女声独唱形式，之后又用吹叶子再现歌声，起到了很好的效果。

（三）利用欧洲经典作品的主题音调刻画滇剧中的艺术形象

欧洲的经典音乐作品不但是支撑“希腊”乐系理论体系的基础，而且就其艺术价值而言，已成为全世界人民共同的精神财富。滇剧作曲家们深谙“音乐语言是世界上唯一的通用语言”之道，一直就非常注重这门“通用语言”的相互嫁接和移植。

---

① 参见温佩：《滇剧〈光明宫〉音乐创作谈》，载《民族艺术研究》，2001(1)，42页。

如滇剧《光明宫》中对李贽这个悲剧人物形象的塑造，就是运用贝多芬的《命运交响曲》主题嫁接移植成功的经典例证。再如，滇剧《大山作证》，讲述的是20世纪40年代，日本军医圭太郎战后流落高黎贡山的傈僳族山寨，傈僳族以宽厚、博大的胸怀接纳了他，并用淳朴的民风与淳厚的品性陶冶涤荡着他的灵魂，而圭太郎与妮苏之间亦渐生情愫，并于一系列的蹉跎之后终成眷属的故事。在音乐创作上，为了刻画日本军医圭太郎的人物形象，作曲家借鉴、移植了大量的日本民间音乐素材，起到了极好的效果。

（四）运用欧洲功能和声体系与五声性旋律结合增强滇剧音乐的多声效果

欧洲的功能和声与五声性旋律结合的矛盾问题，自20世纪初欧洲功能和声引入我国开始，就成为我国作曲家在实践中不断探索的课题，怎样既保持欧洲多声音乐的特点又不失中国旋律的五声性效果，一直备受关注。王光祈虽大力提倡"利用西洋的形式方法来表现中国人之思想感情"，但并未提出切实有效之方法。

目前，我国音乐界较为趋同的办法即是在保持调性、调式的基础上，运用五声化和声结构、复杂的和声结合，复合和声、四度和声、调式交替变音和声、近现代和声与平行进行等手段，展示民族音乐的风格。滇剧音乐创作及其在和声手法的运用上，也极有特点，既体现了滇剧与国内其他戏剧音乐的共性，还通过其他手法的独特应用，体现其个性的一面。

如在为滇剧《锦上花》进行和声配置时，为了使这首D宫系统E商调式的作品更具五声性风格，作曲家运用了"偏音回避"法，将g和升c两个偏音用相邻的正音代替，不但削弱了和声的序进强度，增强了民族风格，还使和声色彩有了全新的变化，令人耳目一新。又如，在为曲牌《十段锦》进行和声配置



时，作曲家又大量使用了“偏音”（半音进行），运用此种手法的主要目的又是为了求得五声性旋律和声动力性的增长。不稳定性的加强，可以使五声性旋律从和声中获得运动的动力。但半音的运用则是放在中声部和低声部，且在低声部又主要以级进的形式进行，起到丰富低音旋律的作用。在中声部它的音响尖锐性被五声旋律和低音淡化、减弱，保持了五声性旋律的风格。再如，作曲家在为滇剧声腔“丝弦”（二流）的一段上下句唱腔进行和声设计时，因其旋律是五声宫调式，为了强调唱腔旋律的五声性风格，在和声配置中强调了低音线条的五声化，主要是多使用副三和弦，以Ⅲ级和弦代替Ⅴ级和弦，目的是削弱导音的作用。此外，还以三度弱进行来代替四、五度的强进行，在终止式的D和弦前用Ⅲ级和弦，使Ⅲ级和弦的变宫音为D的出现作了准备，并且把偏音放在内声部，并运用五声调式中三度为级进的外音处理，极大地增强了和声的表现力。①

三、在思想内容上运用到的王光祈思想

王光祈在《欧洲音乐进化论》中指出：“这种国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来。”② 他在《德国人之音乐生活》中称：“所谓‘中华民族’者何？即爱和平，喜礼让，重情谊，轻名利是也。”③ 滇剧剧作家和表演艺术家受王光祈这一思想的影响，出现了许多表现“中华民族”，即“爱和平，喜礼

---

① 参见刘鸣：《为滇剧音乐配置和声的处理手法及意义》，载《苗岭歌声》，2003（12），47～48页。

② 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，358页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

③ 王光祈：《德国人之音乐生活》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（中）》，525页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

让，重情谊，轻名利”等思想内容的作品。

这些作品在贴近民众，反映和表达民众的声音，宣传中华民族精神和传统美德方面具有特殊的作用。如《瘦马御史》描写清代云南名人钱南园查办陕甘总督冒赈折捐案、山东巡抚银库贪污案的风雨历程，歌颂了钱南园刚正廉明、不畏权势、查贪惩奸，置个人生死于度外的“瘦马精神”，具有深刻的现实意义。荣获中宣部1993年度“五个一工程”入选作品奖的现代滇剧《朱德与唐淮源》写出了无产阶级革命领袖朱德对国民党爱国将领唐淮源的影响，以生动的形象，体现了党的统一战线政策的威力。《西施梦》中塑造了美丽、善良、顾全大局的西施，描写了西施为了国家大局，勇于奉献和牺牲自己的爱国情怀；《光明宫》中李贽是一个处于黑暗腐朽的环境却纯真、清廉、率真、爱民的官吏形象；现代滇剧《大山作证》颂扬了傈僳族人民淳朴善良的高尚品格，表达了他们崇尚和谐、爱好和平的美好愿望，巍巍的高黎贡山不仅见证了日本侵略中国的历史，也见证了中日两国人民友好交往的历史。

综上所述，“音乐闯将”王光祈国乐思想对滇剧的影响是极为深远的。他的影响不仅体现在滇剧作品的取材上、艺术特色上，还体现在作品的思想性上。这些影响为滇剧音乐走出国门，走向世界，奠定了坚实的理论基础，其意义是深远而重大的。

第三节 黔 剧

王光祈国乐思想对西南地区汉族戏剧产生巨大的影响，不仅对川剧、滇剧的影响极其深远，而且对黔剧的影响也历历可数。本节通过王光祈思想对黔剧影响的梳理，以便为黔剧的发展衍变正本清源。



一、王光祈的音乐进化观与黔剧的发展

王光祈的音乐进化论观点，来源于达尔文的“生物进化论”。他在比较了历史进化论中的“下降说”、“上升说”、“循环说”、“弧形说”之后，认为“以上四种进化论的思想，对于民族的兴衰实有很大影响”。他相信“弧形说”“虽遭世风颓下，亦复毫不灰心”。所以他以“弧形说”来解释音乐的进化。所谓“弧形说”即以为“人类的进化，是永远向上的，但不是痛痛快快一根直线往前进。而是有升有降，有如弧形。最后结果，终是前进。即有时偶然似乎退回原处，但其内容已与前此不同”①。

列宁曾说：“发展似乎是重复以往的阶段，但那是另一种重复，是在更高基础上的重复（‘否定之否定’），发展是螺旋式而不是直线式进行的……”可见，王光祈认定的“弧形进化说”与马克思主义的辩证发展观有其相一致的地方。马克思主义还认为，只有从这种辩证发展的理论出发，才能把认识理解为一个过程，才能明白人类的认识是如何历史地、合乎逻辑地发展着，才能揭示概念的性质。②

按照按照先生进化论思想，虽“黔剧原作社戏，文琴本是乡音”，但作为贵州省唯一的地方剧种，在先生音乐进化观的影响之下，已发展成为世界民族戏剧之林中，不可或缺的重要组成部分。

黔剧的发源地是今天的贵州省黔西县，其前身是一种以扬琴为主要伴奏乐器，分角色坐唱的地方戏——文琴戏。

---

① 周旭光：《闪耀在王光祈著述中的唯物辩证法思想》，载《人民音乐》，1992（4），22～23页。

② 同上书。

1950年，大定（今大方）县的扬琴艺人为配合"清匪反霸"运动，用贵州扬琴的曲调为秦腔剧本《穷人恨》配曲，用当地方言演出，开创了黔剧的先声。

1952年秋，黔西县扬琴艺人徐有三、封炳坤、李绍芝、魏利亨等，将婺剧剧本《百日缘》配以贵州扬琴唱腔，用当地方言道白，模仿京剧、川剧的表演、锣鼓，演出获得成功，并取名为"文琴戏"。尔后，徐有三又将贵州扬琴的传统曲目《搬窑》整理改编成文琴戏排练，在该县武神庙为第一次区乡干部会演出，熟悉的乡音土语引起了观众的共鸣，这次演出被黔剧界认为是黔剧的诞生。

1960年2月，中共贵州省委正式将文琴戏命名为"黔剧"。同年5月，周恩来视察贵州时观看了该团演出的《卓文君》、《西厢记》选场。同年6月，该团带《秦娘美》、《张秀眉》、《红旗食堂》、《女矿工排》、《搬窑》、《佳期拷红》、《葬花》等剧目晋京演出，尔后又赴上海、杭州公演，引起一时轰动。

黔剧自诞生到1980年底，20多年来曾先后创作、改编、移植、上演了大量剧目。其中改编侗剧优秀传统剧目《秦娘美》，1960年拍摄成舞台艺术影片；创作的彝族历史故事剧《奢香夫人》，在编、导、演、音乐、舞美等方面都达到新的水平。该剧1979年9月赴京参加中华人民共和国成立30周年观摩演出，获文化部颁发的创作一等奖、演出一等奖，曾荣获文化部戏曲创作、演出一等奖。还有苗族历史故事剧《张秀眉》以及其他现代戏《山高水长》、《血披毡》、《考幺女》、《把关》等，整理改编的传统剧目《搬窑》、《珍珠塔》、《三难新郎》等都受到观众喜爱。

2006年7月，黔剧舞台展演50周年纪念演出在贵阳市举行。上演的不仅有黔剧名段《搬窑》、《奢香夫人·双朝阙》等，还有新近创作的现代戏《山花乐》、《解救》、《贵州欢迎您》



等。从而使黔剧在最初“学南昆打基础”、“远交近攻”这一思想的指引下，经过一代代黔剧人如邹秀钟、刘玉珍、余重骏等人的鼎力发展，并在昆曲名家周传英、朱传明、王传淞等大师的大力扶持下，如今的黔剧在借鉴、吸收其他优秀地方剧种的基础之上，结合黔剧的音乐、唱腔，创造了一套独特的黔剧表演体系。

二、在民族民间艺术传承上运用到的王光祈思想

贵州是一个多民族聚居的地方，有着深厚的民族民间艺术土壤，民族民间艺术表现出强大的生命力，黔剧剧作家家在创作上对中国古代音乐和民族民间音乐进行了很好的借鉴传承。

（一）作品取材

关于作品取材，王光祈认为：“中国戏曲的题材，几乎无所不包。历史的、民间的、传奇的、抒情的作品，悲剧、戏剧和一般剧都有，题材均取自历史、小说和传说。”① 虽黔剧作为西南地区的代表性剧种，发展历史较短，但却是西南人民极其宝贵的精神财富，折射出民间艺术是反映从古至今各民族民众生活方式、生产方式、思考方式最丰富的文化积淀。黔剧剧作家所创作的许多作品，更是注重向民间和传统两方面取材，这些作品或取材于历史人物故事，或取材于民间传说和故事以及本地民间人物和故事，高度契合了先生关于戏曲作品取材上的精辟论断。

黔剧中一大批光彩夺目的剧目均取材于历史人物和故事，或由传统作品改编而成。如 1979 年荣获文化部颁发的创作和演出双一等奖的黔剧《奢香夫人》，是根据《明史》有关奢香的记载

---

① 王光祈：《论中国古典歌剧》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，212 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

编写而成，描写了明初贵州水西地区彝族诺苏部族女首领奢香积极维护明中央王朝，但贵州都指挥使马晔凭借自己是皇后内侄的权势，不顾朝廷决策，借故辱打奢香，企图激反水西诸部族，以便出兵镇压建立个人功勋。奢香忍辱远行，面见明太祖朱元璋，陈述部族心愿，揭露马晔罪行。《珍珠塔》取材于中国清代弹词作品《孝义真迹珍珠塔全传》；《卓文君》取材于司马相如与卓文君的爱情故事；《武则天》根据历史人物武则天的故事编写而成；《西厢记》根据王实甫《崔莺莺待月西厢记》改编而成；《秦香莲》取材于民间传说故事《陈世美与秦香莲》。这些历史题材所具有的积极主题、生动形象在新时期焕发出新的光彩，极大地丰富了我国戏剧舞台。《搬窑》、《珍珠塔》、《三难新郎》深受观众喜爱的剧目都由传统剧目整理改编而成。需要特别指出的是，黔剧中另有许多其他剧目更是直接取材于本地民间人物和故事，表现出浓郁的乡土气息。如《秦娘美》、《独手英雄》、《佤山前哨》、《木吉卓剪纸救百兽》、《搬窑》、《张秀眉》等。

（二）艺术风格

黔剧的母体虽为贵州扬琴，但却是"青出于蓝而胜于蓝"，历经多年发展，如今的黔剧无论在声腔、音乐、伴奏、表演和角色行当等方面均形成了自己独特的艺术风格。

就黔剧唱腔而言，不但可分为基本唱腔和其他唱腔两大类，而且在其形式上，还形成了以板式变化为主，单曲体为辅的综合体制。而基本唱腔虽在贵州扬琴的七个常用唱腔的基础上，按板式变化体进行归类和发展，形成了多系统基本唱腔格局，但其仍属四句式板式变化体，唱词也以七言十言为主，并按尾字平仄偶句押脚韵的规律，形成严格的上下句式，并用贵州方言演唱。在基本唱腔中，常见的有扬调腔、二板腔、二簧腔三个腔类。

扬调腔 扬调腔是在【扬调】的基础上发展而形成的，由



【扬调】、【苦禀】、【反调】三个唱调构成。

二板腔　二板腔是在【二板】的基础上发展形成的，由【二板】、【宫二板】两个唱调构成。

二簧腔　二簧腔先是包含【二簧一字】、【二簧快一字】、【二流】三个黔剧传统板式唱腔，随后又在此基础上发展了【二簧垛板】、【二簧摇板】、【二簧散板】、【二簧干板】、【二簧倒板】、【二簧夺子】等板式。

其他唱腔包括有贵州扬琴的部分小调、在民族音乐和黔剧唱腔素材中创作和发展的新腔、合唱与伴唱，共三部分。黔剧唱腔的连接灵活自如，其连接类型有：基本唱腔扬调腔、二板腔、二簧腔内各板式的连接；基本唱腔与另一基本唱腔的连接，如扬调腔与二簧腔的连接，二板腔和扬调腔的连接；基本唱腔与其他唱腔的连接包括小调、新腔和未归入基本唱腔的传统唱腔；基本唱腔与合唱、伴唱与连接等连接形式。

在黔剧的音乐方面，黔剧音乐是在贵州扬琴说唱音乐的基础上，经过不断改革，并从贵州地方其他戏曲剧种以及民族民间音乐中汲取素材，逐渐发展而成。

在角色行当方面，如今的黔剧已有生、旦、净、末、丑、副的角色行当划分，其中生行有小生、正生、老生之分；旦行有正旦、小旦、贴旦、花旦、老旦之别，黔剧诞生以后，在行当体制上，继承了扬琴的这一传统，并有所归纳和发展。

黔剧的伴奏乐器以高胡、扬琴为主，配以其他管弦乐，组成文扬。打击乐器按本剧种的需要，由小鼓、板（以上选用偏高音者）、大锣、大钵、马锣或小锣，配以铰子、碰铃、低音锣、包包锣、大鼓、定音鼓等，组成武扬。锣鼓经以吸收贵州梆子戏的锣鼓经为主，并借鉴、改编其他剧种的锣鼓经而形成，有念白锣鼓、开唱锣鼓、身段锣鼓等。而黔剧的表演则是在吸收、借鉴昆剧等戏曲表演的基础上，又学习当地各民族的民间表演艺术，

并逐渐形成了自己独特的风格。如新编现代戏《贞女》的唱腔，在黔剧传统曲调的基础上揉入了黔北民歌等音乐元素，扬琴和高胡的使用很好地配合了戏曲的节奏和舞台氛围。此外，全剧的舞台设计也突出简洁大方的理念，舞台背景中牌坊、高山、石阶路等，能令人强烈感受到贵州高原的特有风光。

三、在借鉴西洋作曲技法上运用到的王光祈思想

王光祈在其发展国乐的手段上有独到的见解，既不主张"崇洋媚外、全盘西化"，更不主张"夜郎自大、盲目复古"。他在《德国人之音乐生活》一文中指出："盖西洋音乐，自古希腊以还，数千年来进化之结果，无论其形式（如乐曲乐谱之类），其内容（如乐律之类），皆超过吾国旧有音乐百倍以上，其尤令人注意者，即处处用科学方法、以研究音乐，大可引为改造吾国音乐师资，否则我国音乐虽有至高至贵之音乐宗旨（如爱和平之类），亦将甘于简陋，无所发挥矣。"他认为"不必样样自己创造，因为音乐主要之点，全在乐中所含意义，形式方面，尽可取自他人"，他提倡"利用西洋的形式方法来表现中国人之思想感情"。[①] 特别是西洋管乐在黔剧音乐中的运用更将黔剧艺术的表现力推向了一个崭新的高度。

西洋管乐以它特有的音色、个性和韵味，在西洋管弦乐队中，最具"洋"味。尤其是铜管组中的小号，那直露的、不可一世的阳刚之气，在世界各民族的民族乐队中，都难以容忍它，而接纳它成为民乐队中的一员更不可想象，但中华民族是刚柔并

---

① 王光祈"洋为中用"地"借鉴外来音乐的形式和科学的方法"的思想，对黔剧作曲家们的创作影响巨大，创作了一批批经典剧目，从而使黔剧艺术焕发更强劲的生命力。



济的民族，它那充满民族特性的戏曲音乐会接纳了它。20 世纪 60 年代中叶，革命现代京剧的乐队竟能将西洋管弦乐单管乐队编制全盘接纳过来伴奏京剧，不仅能为京剧的音乐部分演奏，还为京剧唱腔伴奏，为民族乐主奏组伴奏，其演出的艺术效果令人满意，给人以耳目一新，受到中国人的认同。这是一个戏曲音乐的重大改革和突破，它的成功在于西洋单管编制的乐队加入戏曲音乐伴奏，并未使其民族性、民族风格受到削弱。因为它在伴奏中不仅为京剧唱腔伴奏，而更重要的是它在整个乐队中，还为民族乐主奏组伴奏，而民族乐主奏组以其浓厚民族风格紧紧包裹着唱腔，使其唱腔的韵味和风格并不因西洋乐队的加人而受到削弱。尽管如此，毕竟乐队庞大，剧团在巡回演出活动中，难以承受如此人数众多的演出队伍。所以，这种乐队形式除特殊情况时偶尔应用而外，一般戏曲剧团早已不用。然而，黔剧却在地方戏学习样板戏后，至今，在现代戏中仍不断地使用西洋管乐，取得一些成功的经验。如在《海岛女民兵》、《山乡风云》、《杜鹃山》、《贞女与荡妇》、《中秋月》、《家庭公案》、《一夜皇后》、《数九春风》、《一见你就笑》、《乌卡》等十余台现代戏中，音乐编创者均结合剧情和本团乐队编制实际，采用中西合璧的混合乐队伴奏，为剧情的铺垫、发展、烘托、承上启下、塑造人物音乐形象等方面起了极大的作用。改编的现代黔剧《杜鹃山》音乐，就是采用西洋单管乐队编制，加民族乐器主奏组的伴奏形式，在配器上既吸收了京剧《杜鹃山》音乐的长处，又结合黔剧音乐自身的特点，在中西混合乐队演奏上开创了新篇章。在这些以现代题材命题的现代戏音乐中，对英雄模范人物的塑造，战火纷飞、炮声隆隆的场景及激昂悲壮、肃穆庄严的渲染，管乐起

到了较为突出的作用。①

四、在思想内容上运用到的王光祈思想

黔剧作品在思想内容上受王光祈思想的影响，表现民族精神和爱国情怀的作品较多。正如先生言：“从总的情况看来，剧作者非常乐意歌颂人物的伟大、忠烈的事迹。”在这些作品中或宣传自由思想、提倡科学知识；或歌颂抗日英雄、鼓舞抗战意志；或表达惩治汉奸卖国贼的决心；或表现中华民族不屈不挠、团结互助的精神。

如新编现代戏《贞女》，以20世纪30年代“土地革命”这一特定的历史为背景，描写了贞女从固执守节，到醒悟后大胆冲破封建观念桎梏再到积极投身革命洪流的过程。大型历史剧《奢香夫人》是对一个维护民族团结和国家统一、重视发展交通促进民族交流和经济发展的彝族女政治家奢香夫人的讴歌。红色现代剧《姊妹崖》以红军长征过遵义为背景，从一个家庭中的两姐妹切入，通过她们在对待一个是红军伤病员，一个是白军丈夫时所产生的矛盾，表现了乌江人民的爱憎与是非。

以上这些剧目深情地歌颂了爱国主义和英雄主义，深刻揭示了旧时代必然灭亡的本质，具有十分积极的思想意义和现实意义。

综上所述，虽黔剧发展的每一个阶段都有一批为着黔剧艺术殚精竭虑的艺术家和学者。他们从黔剧艺术的剧本创作、行当表演、音乐唱腔、舞美设计，乃至声腔念白、文唱武打、教学培训等方面的发展、成熟，进行了大胆的探索创新和广泛的舞台实

① 参见蔡尔智：《谈西洋管乐在黔剧音乐中的运用》，载《贵州艺术高等专科学校学报》，1999（1），82页。



践，基本建立了黔剧艺术的框架体系，使之既符合中国戏曲艺术的传统美学要求，又有作为贵州地方艺术的地域风格和民族特点，但囿于贵州各民族、地区文化相对完整、相互错杂，多元化构成了贵州文化的丰富多彩。这一方面成为贵州文化艺术资源的极大优势，另一方面也给黔剧艺术带来了不少麻烦和困惑。

怎样既坚持黔剧自身优秀传统的继承发扬，又适应时代生活对黔剧艺术提出的要求；既遵循戏曲传统的美学风格和黔剧地方艺术的特色，又借助贵州丰富多彩的文化资源丰富自身的艺术表现；既注意对精品剧目的创作演出，又重视对演出市场的培育和开拓，从而真正做到“学习借鉴、博采众长、探索实践、融会贯通”，使黔剧能更好地表现和反映社会生活，为全社会所喜闻乐见，仍是今后相当长时间内，各“黔剧人”肩负的重要使命。

通过本节对20世纪以来在先生思想影响之下，西南民族音乐（本节主要指该地区的汉族民间音乐）发展的辩证梳理，特别是对该地区民歌、歌舞、曲艺、器乐、戏剧等各种音乐形式的研究后发现，西南地区民族音乐作为中国民族音乐之林中的重要组成部分，对其发展、影响是深远而积极的。特别是该区丰富多彩的民族民间音乐素材，更是作曲家们在创作时取之不尽用之不竭的宝贵财富。其中有以该区的民间音乐为素材的，也有以该区的历史事件为题材、为背景的。既有西南籍作曲家的作品，也有非西南籍作曲家的作品，众多取材于该区的音乐新作与其他音乐作品交相辉映，共同装点着中国音乐的百花园。是故，笔者仅借本节一角，对除器乐以外的其他音乐作品作简单梳理和对活跃于中国艺术舞台的西南籍艺术家们作简单介绍。

在音乐作品方面：声乐类中有歌剧《江姐》（阎肃、羊鸣、姜春阳、金砂）、《火把节》（金干、杨宝智）、《格达活佛》、《明月几时有》等，歌曲《嘉陵江上》（贺绿汀）、《长城谣》、《离家》、《上前线》（刘雪庵）、《茶馆小调》（费克）、《山那边

哟好地方》（罗宗镕）、《桂花开放幸福来》、《岩口滴水》（罗宗贤）、《缅桂花开十里香》（张棣昌）、《打回东北去》、《峨眉山歌》、《嘉陵江船夫大合唱》（沙梅）、《英雄们战胜了大渡河》（罗宗贤、时乐）、《可爱的中华》（敖昌群）、《情深谊长》（减东升）、《峨眉酒家》、《日月山》、《我爱云南的山和水》、《景颇山上丰收乐》、《滇池美》、《侗族大歌》、《清水江我美丽的家乡》、《彝家和各族人民在一起》、《侗家姑娘美如画》等，合唱曲《尖尖山》、《嘉陵江号子》、《遵义会议放光辉》、《四渡赤水出奇兵》（大型声乐作品《长征组歌》之三、之四）、《金湖大合唱》（张敦智）等；电影音乐类有《神秘的旅伴》（张棣昌）、《五朵金花》（雷振邦）、《阿诗玛》（罗宗贤、葛炎）等；舞曲类有《水》、《金孔雀》、《观灯》、《弹起月琴唱起歌》、《盘鼓》和舞剧《央金与扎西》等。

在中国当代艺术舞台上，活跃着一大批西南籍的著名表演艺术家，他们是：作曲家李忠勇、黄万品、敖昌群、易柯、何训田、黄虎威、朱舟、俞抒、高为杰、杨明、贾达群、韩万斋、张坚等；歌唱家刘淑芳、郑兴丽、才旦卓玛、廖昌永、范竞马、黄虹等；小提琴家盛中国、李开祥等；钢琴家鲍蕙荞、李云迪、陈萨、吴驰、沈文裕等；钢琴教育家但昭义、杨汉国、郑大昕、钱晓蕾等；戏曲曲艺界的著名表演艺术家有贾培之、张德成、关肃霜、刘汉章、彭文元、周慕莲、李德才、邹忠新、阳友鹤、袁玉望、陈书舫、许倩云等；少数民族表演艺术家有纳西族笛子、二胡、苏古笃演奏家和典锡；彝族月琴演奏家车轰；拉祜族小三弦演奏家张老五；葫芦笙演奏家札约；苗族芦笙演奏家东丹甘等；马骨胡演奏家黄熙伟、谭勇等。这些艺术家们不仅是西南传统音乐的传承者，也为西南人民的文化生活和培养后一代艺术人才作出了重要贡献。

总之，西南地区的民族音乐（本章特指汉族）在先生思想



的感召下，特别是新中国成立后，无论对西南地区各种优良传统曲目的整理、加工、改编，还是对乐器的改革和音乐的创作等方面，都有了新的发展，并取得了可喜的成绩。愿西南地区的民族音乐事业蒸蒸日上，祝中国的民族音乐的发展前程似锦。

第四节　少数民族戏剧

王光祈从学习法律到学习政治经济学，最后改学音乐，不是因为他对音乐有特殊的热爱，也不是因为他以前在音乐研究领域有突出的成绩，是因为他认为要唤醒中华儿女的民族意识和提高中华儿女的民族自尊心，具有民族性的音乐即国乐有其特殊的作用。而这种国乐要表现中华民族的根本精神，必须具备鲜明的民族性。

王光祈将古代音乐（即传统音乐）和民间谣曲（即民间音乐）并列为发展民族音乐的基础，他在《欧洲音乐进化论》中指出："著书人的最后目的，是希望中国将来产生一种可以代表'中华民族性'的国乐，而这种国乐，是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为这两种东西，是我们'民族之声'。"[①] 同时，他还认为："盖西洋音乐，自希腊以还，数千年来进化之结果，无论其形式（如乐器乐谱之类），其内容（如乐律之类），皆超过吾国旧有音乐百倍以上，其尤令人注意者，即处处用科学方法，以研究音乐。"[②] 所以，他主张"利用西洋音

---

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，357页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《德国人之音乐生活》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（中）》，527页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

乐科学方法，把它制成一种国乐"。[①] 即他在《少年中国运动·序言》中指出："采用科学的方法，把他整理出来，用以唤起中华民族的根本精神，完成我们的民族文化复兴运动。"[②] 其中的"它"指中华民族固有的音乐文化，包括传统音乐和民间音乐两方面。由此可见，王光祈思想虽无比庞杂而深邃，但就国乐思想而言则主要体现在：继承民族民间音乐元素、借鉴西方的作曲技法、融入民族独立自强的爱国精神三个方面，且这三个方面相辅相成、缺一不可，共同构筑了先生国乐思想的理论基础。

西南少数民族戏剧音乐作曲家们在接收王光祈国乐思想影响时，自觉或不自觉的在其作品的创作中做到了对先生国乐思想三方面的继承和发扬，为西南地区少数民族戏剧音乐的发展作出了极大的贡献。

一、在继承民族民间音乐元素上运用到的王光祈思想

中华民族传统音乐的历史源远流长，各民族绚丽多彩的传统音乐呈现出各自独特的风格、形式和特点，其中西南地区少数民族戏剧极为丰富，包括藏族戏剧——藏戏，彝族戏剧——彝剧，羌族戏剧——羌戏，傣族戏剧——傣剧，门巴族戏剧——门巴戏，侗族戏剧——侗戏。这些戏剧不仅表演形式丰富，音乐也极具特色，他们既有浓郁的民族生活气息，又有鲜明的民族特点，构成了中华民族绚丽多彩的音乐文化，在世界民族音乐艺术之林中享有盛誉。

---

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，358 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《少年中国运动（序言）》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·时政文化卷》，166 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。



西南少数民族戏剧的词曲家和表演艺术家深受本土音乐学家王光祈音乐思想的影响，对传统音乐和民间音乐进行借鉴。在继承民族民间音乐元素的基础上，结合时代特点，借用西洋科学的作曲技法进行创作，创作出一大批具有中华民族传统音乐特色和西南民间音乐特色的优秀作品。无论从作品取材，还是作品艺术风格上都体现对民族民间音乐元素的借鉴和传承。

（一）作品取材

王光祈认为：“中国戏剧同希腊戏剧一样均从巫祝与祭祀中发展而来。”[①] 其中的“巫祝与祭祀”均准确表达出这些艺术来源于民间。

西南少数民族戏剧也不例外，在创作过程中注重向民间和传统两方面取材，这些作品或取材于历史人物故事，或由传统作品改编而成，或取材于民间传说和故事，或取材于本地民间人物和故事。这些光彩夺目作品不仅表现了独特的民族特色，还富有浓郁的乡土气息。

藏戏剧目中的《文成公主》取材于中国历史上藏王松赞干布与唐朝文成公主的故事；《贡波夺尔基》由著名道歌《米拉日巴传》中同名故事改编而成；《霍岭大战》、《赛马登位》、《江岭大战》、《地狱救母》、《地狱救妻》均取材于藏族史诗《格萨尔王传》；《牟尼赞普》由同名藏族文学剧本改编而成；《巴空木》则取材于汉族古典戏曲《灰阑记》；《洛桑王子》、《浪莎姑娘》分别取材于藏族神话传说“如意宝树”和“还魂女浪莎”；《白玛文巴》、《琼达和布秋》、《苏吉尼玛》、《渔夫班登》、《幸福证》、《解放军的恩情》、《农牧一家亲》、《舍岭杰布他巴顿》、

① 参见王光祈：《论中国古典歌剧》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集 · 音乐卷（上）》，209页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

《尼玛和达瓦》均取材于藏族民间故事传说；《顿月顿珠》、《智美更登》均取材于佛经故事；《汤东杰布》、《松赞干布》、《唐东杰布》均取材于藏族历史故事。

彝族戏剧《曼膜与玛若》是根据彝族民间传说彝族青年曼膜与玛若曲折的爱情故事改编而成，表现了一对彝族青年智勇、纯真的爱情；《半夜羊叫》由彝族歌舞小戏《半夜羊叫》、《牧羊在林中》、《狼来拖羊》加工而成；于1994年荣获少数民族题材戏剧创作铜奖的作品《掌火人》，描写彝族青年阿茶和阿举的爱情和时代进步之间的深刻联系。《蔑独尼闹店》反映了特权思想和平均主义思想对农村经济的危害；《歌场两亲家》取材于现实社会中带普遍性的题材，即彝族家庭如何正确处理两家独生子女的婚姻问题；《查德恩达》取材于彝家山寨落实了生产责任制实行开放搞活之后，山区人民在发展生产发家致富过程中所遇到的新问题；由楚雄彝族自治州民族艺术剧院彝剧团上演的《疯娘》，是根据王恒绩纪实短篇小说《我的疯子娘》改编的一部用语言说不尽、用尺子无法丈量的母爱颂。

羌族代表戏剧是释比戏，作为跟仪式活动密切相关的民间戏剧，其内容莫不跟羌人的社会历史、生产生活、风土人情等密切相关，题材有来自先祖事迹、英雄故事或根据释比经文编撰的故事。有祈求山寨平安、五谷丰登、羌寨兴旺等生产生活故事，还有表现羌族人民婚丧嫁娶等风土人情的故事。其中《羌戈大战》是根据历史故事演化而来的，《木吉卓与斗安珠》由羌族神话传说天神的女儿木吉卓演变而来；《赤吉格补》根据羌族民间传说改编而成；《木吉卓剪纸救百兽》取材于民间故事；《斗旱魃》取材于逐魔祈雨的民俗故事；《龚男子招亲》反映羌族青年婚姻自由的题材。这些题材所具有的积极的主题、生动的形象极大地丰富了我国戏剧舞台。

傣剧内容较丰富，题材也较广泛。有根据傣族民间传说、历



史故事、佛经故事或其他文学作品改编的剧目，有直接反映傣族人民生产生活、风俗习惯等现实题材的剧目，还有改编和移植其他民族戏曲的剧目。如作品《千瓣莲花》、《帕罕》、《阿暖海东》、《红莲宝》、《郎金布》、《娥并与桑洛》、《思南王》、《七姐妹》、《沐英第一次征南》、《张四姐》、《汉光武》等都是根据傣族民间传说、历史故事、佛经故事及其他文学作品改编的；《婚期》、《波岩三回头》、《波过石的婚礼》、《国境线上》、《金湖缘》、《三丑会》、《竹楼情深》等取材于傣族人民现实生活；《王莽篡位》、《三下河东》、《三圣归天》、《穆柯寨》、《大闹蟠桃会》、《花果山》、《牡丹》等取材于汉族戏曲或文学作品。

门巴戏也称“门巴拉姆”、“门巴藏戏”，是门巴族戏曲剧种，大多表现门巴族人民希望降妖除魔、平息灾难、祈福纳吉的心愿。其受藏族戏剧影响较深，许多剧本是直接使用藏戏的藏文剧本如剧目《诺桑法王》和《卓娃桑姆》来源于藏戏传统剧本；传统剧目《阿拉教父子》取材自门巴族创世传说。

侗戏剧目较多，取材较广，大多由侗族广为流传的琵琶歌、民间故事和汉族故事改编而成。如侗戏《陈世美》、《梁祝姻缘》、《陈杏元》、《刘志远》、《梅良玉》、《生死牌》、《十五贯》、《白毛女》、《破洪州》、《薛仁贵》、《毛洪玉英》、《李旦凤姣》等作品由汉族戏曲的剧目移植而来；《珠朗娘美》、《刘美》、《金俊与娘瑞》等剧目都是根据侗族民间传说故事改编而成；《吴勉王》、《李万当》、《顾六老》等取材于侗族历史故事和英雄故事；《团圆》、《二十天》、《一个南瓜》、《杨娃》、《好外孙》、《兴修水利》、《侗家儿女》、《婚姻法》、《鸟哥征婚》、《琵琶缘》、《求亲记》等取材于侗族人民现代生活，是歌颂新生活、歌颂先进人物的代表剧目。

（二）作品艺术风格

西南地区少数民族在历史进程中和社会变迁中不断融合和交织，其戏剧音乐也在发展和传播的过程中也相互碰撞、融合和影响，无论作品的风格、形态还是艺术特色都相互借鉴和交融，中国传统音乐和民族民间艺术中的各种元素都被各少数民族戏剧作品所借鉴、吸收、继承和创新，从而使这些作品焕发强大的艺术生命力。

1. 藏　戏

藏戏的舞蹈、音乐、语言等均自传统音乐和当地音乐发展而成，具有鲜明的民族特色和地方风格特点，是继承民族民间音乐元素的典范。

藏戏中的舞蹈主要来源于民族民间艺术的五个方面：其一，寺庙舞蹈，特别是寺庙中流传下来的各种画中人物的程式、动作和身段，如跳神中的神、佛、人、兽各种角色舞蹈；其二，大量的融入了本地流行的音乐舞蹈表演程式，如山歌、弦子、踢踏、锅庄等舞蹈；其三，直接模仿与之接触较多的动物，如藏戏的很多舞蹈动作系模仿牛、虎、鹰等姿态；其四，从生产生活中模仿狩猎、放牛、收割等劳动动作而来；其五，借鉴传统舞蹈艺术“阿卓”、“热芭”、牦牛舞、六弦弹唱。如西藏白面具广场戏与西藏的传统舞蹈艺术“阿卓”鼓舞，其演出结构由开场、正戏、收尾几乎完全一致。藏戏演出到高潮时的绝活来源于“热芭”舞蹈特技中表演者“辫打地、手着地、脚落地”的绕场旋舞；《卓娃桑姆》中采用了牦牛伴舞；迥巴藏戏在演出中时常穿插当地的六弦弹唱。

藏戏的语言融合了各地丰富的语言，如《浪莎姑娘》和《琼达和布秋》中的道白全用木雅地区的方言俗语；《佛海赤子》道白全用甘孜方言，极富乡土气息。藏戏语言受宗教影响，许多



民间藏戏班的演出本，仍沿袭“喇嘛嘛呢”说唱脚本的形式，保持着十分明显的说唱艺术特点，藏戏中的连珠韵词念诵，即是从“喇嘛嘛呢”说唱韵词的音节发展而来。

藏戏的音乐在继承传统音乐、藏族民间音乐和宗教音乐的基础上将各地的大量山歌、曲艺、藏族歌舞音乐（“谐钦”、“堆谐”、“卓谐”）以及宗教诵经调的一些曲调融入其中。极具特色的装饰性花腔（藏语：真固）系借鉴藏族的酒歌、果谐和民歌的演唱特点而来。藏戏的音乐大多采用五声调式，常用商、徵、羽调式，具有鲜明的民族调式特点。《佛海赤子》伴奏和表现剧情联系和人物动态感情时仍与传统藏戏一样以鼓钹为主，唱腔上融入了大量本地山歌、曲艺；《顿月顿珠》融入了本地山歌、民间舞蹈，其唱腔是从昌都卓舞和其他民间音乐的基础上所发展起来的 。《琼达和布秋》的唱腔融入了木雅山歌和锅庄调。嘉绒藏戏中的间隙音乐大多从宗教序曲中的“甲东”和民间音乐中的迎客送宾礼曲中取材；安多藏戏中的“悲歌”大多来自民歌中悲伤的曲调，如《浪莎雯波》中浪莎姑娘受土官折磨一段，悲凉凄楚、如泣如诉的悲歌曲调，具有强大的艺术感染力。

藏戏伴奏所用的鼓、钹、长号等，也皆来自于宗教艺术中的跳神乐器。

在藏戏中的杂技表演，多以小丑的角色出现，他们常在每场戏的间隙出场，时而逗趣引乐，时而颂祝吉祥，起到承前启后的作用。佛教瑜伽功“波娃多夏”（即用铁锤将压于人身之上的石条击碎的气功术），也被藏戏所吸收运用。如迥巴藏戏在演出中，都要在开场戏“温巴顿”中穿插这种杂技表演，由“温巴”轮流演被砸的“波娃多夏”角色，此时的“温巴”既是杂技表演者，又是戏场指挥者和剧情叙述者。此外，藏族民间流传的“堆罗汉”、“乌龟爬沙”、“横身刀尖”、“夹剑旋转”、“草棍顶人”等杂技功术，也都被结合应用于藏戏表演中。如藏戏《智

美更登》的演出，就穿插有倒立、攀索、溜索、杆顶横身等杂耍表演。[①]

2. 彝 剧

彝剧作为彝族的代表性戏曲，是一个年轻的剧种，在彝族民歌及歌舞音乐的基础上形成，其曲调、歌舞、语言、表演手法不仅传承彝族传统音乐文化，还注意吸收别的戏剧艺术的长处，极大地丰富了它的艺术表现力。

在音乐上，彝剧以彝族各支系的民歌为素材进行配曲创作。在大批彝族曲调和民间歌谣的基础上，经过整理、研究、吸收，具有鲜明的民族特色。彝剧音乐由民歌小调（如【梅葛调】、【放羊调】、【猪歌】、【酒歌】、【哭嫁调】、【迎亲调】、【挪衣】、【命熬】、【安魂调】、【多西调】、【马莫若调】、【过山调】等）、舞曲、器乐曲（如“芦笙曲”、“月琴曲”、“唢呐曲”等）结合形成，称“山歌体”。彝族戏剧被确定为独立戏剧形式的剧目《半夜羊叫》，即以流行于昙华区的传统民歌曲调【梅葛调】为主调，采用【放羊调】、【过山调】、【受莫若调】、【朵现调】等为唱腔；《曼膜与玛若》一剧则以【曼莫若调】为主调。这批民歌曲调也逐渐变成了彝剧音乐的基本曲调。

在舞蹈中，采用“叠脚”等民族舞蹈的舞步、身段，具有浓郁的地方特点和民族色彩。

在语言上，除保留其鲜明浓郁的民族特色外，普遍采用了“汉语彝腔”这一形式，消除了彝剧语言障碍，使得彝剧为更多群众所接受。

在表演上，以彝族活动作为基础，模拟某些生活动作和动物特征作简单表演，从毕摩祭祀和《梅葛》的动作、声调、表情

---

① 李悦：《中国少数民族戏曲的生成规律与艺术特征》，载《民族艺术研究》，2007（1），7页。



中吸收一些表演技巧，再从“打跳”中提取某些身段、步伐，并借鉴其他地方剧种的表演技巧，衍化出欢快步、迎客步、送客步、劳作登山步、俯身步、跌脚步等一系列动作，发展为节奏性和舞蹈性较强，以歌、舞、乐、剧结合的表现形式，散发着浓郁的民族生活气息和鲜明的民族特点。如《半夜羊叫》模拟彝族放牧中赶羊、哄羊、狼捕羊、羊躲狼和牧人奋力打狼救羊的紧张激烈的动作姿态，设计了一套具有山野放牧生活的表演身段，富有浓郁的生活气息。

3. 羌　戏

羌族民间戏剧的代表是释比戏，释比戏在羌语中被称为“刺喇”或“俞哦”，由于它是一种民间祭礼与戏剧故事表演融于一体的一种民间宗教色彩十分浓厚的羌族民间戏剧，故当地又有“羌戏”或“神戏”之称。① 释比戏作为释比在主持祀神祭山、驱鬼除祟、祈福消灾等法事活动中采用的民间仪式戏剧，具有鲜明的民族性和浓郁的地域特点。

其唱腔民间称为“神腔”，节奏较缓慢、音律起伏较大，每句唱腔结束时有延音，唱段与唱段之间、章节与章节之间夹有音调夸张的道白。所用乐曲大多为羌族民间乐器羊皮鼓、盘铃、响盘、唢呐、锣、钹、镲等。代表性的舞蹈动作为“禹步”，踩犁铧头、踩红锅、耍火炼、打油火等巫术技艺也是舞蹈动作中的重要组成部分。

4. 傣　剧

傣剧在继承传统说唱艺术（如皮影戏、滇剧等）和佛经诵唱的基础上，吸收了民间歌舞武术及宗教礼仪，使傣剧的音乐、伴奏乐曲、舞蹈都具有鲜明的民族特色，是傣族民族艺术宝库中一朵鲜艳瑰丽的奇葩。

---

① 严福昌：《四川少数民族戏剧》，125页，成都，四川大学出版社，2007。

傣剧音乐的曲调大多来源于佛教诵经时"喊火令"、"喊数端"和"候达拉"，在傣族民歌演变而成的【巫婆调】、【十二马调】等"戏调"基础上，吸收傣芒市城子山歌、芒市坝子山歌、瑞丽山歌、孔雀歌、朗诵调等傣族民间曲调，使唱腔变得更加丰富。

傣剧的伴奏乐曲多由傣族民间乐器堂鼓、大锣、大钹、碗锣、象脚鼓、葫芦琴等组成，

傣剧的表演是在提炼本民族各种舞蹈的基础上，吸收了汉族戏曲的表演技巧而发展丰富起来的，如"三道弯亮相"、"卧佛手法"、"象鼻子"、"孔雀碎步"、"孔雀眼手"具有较鲜明的民族特色。

此外，除上述少数民族代表性戏剧外，该地区还有的许多其他少数民族戏剧在作品艺术风格上亦极具特色，如门巴戏是在继承门巴族民间舞蹈、歌舞和宗教艺术的基础上发展而成的。其音乐则源自门巴族民歌酒歌（"萨玛"），此外又吸收了门巴族的说唱音乐、古歌、悲歌和宗教音乐。该戏的舞蹈动作中，有很多门巴族模仿居住地自然环境中野生动物的动作组成，具有浓郁的生活气息。如："朗钦年巴"是对大象的模仿；"温巴的恰珠"表示雄鹰展翅；"拉外扎子"是对獐子攀岩动作的模仿；"夏娃闭祖"是对鹿下脆的动作的模仿等。再如侗戏在音乐、唱词、伴奏乐、表演等方面都继承了民族民间音乐元素，具有鲜明的民族性。侗戏音乐是在侗族琵琶歌、大歌、叙事歌、山歌等侗族民间音乐的基础上，吸收汉族戏曲剧种音乐逐渐发展而成的。侗戏的唱词都用侗语，因为侗族人说话很讲音韵，侗话中的音韵又比汉话多。所以，侗戏在韵律方面有其独特的音韵结构的特点。每段唱词不仅要求尾韵统一，而且严格规定要压腰韵、连环韵。侗戏的伴奏乐主要包括二胡、牛腿琴、侗琵琶、月琴、低胡、扬琴、竹笛、芦笙、小鼓、小锣、小钹等民族民间乐曲。侗戏的表演动



作，在吸取侗族歌舞的基础上，借鉴吸取其他经验，并善于从劳动和生活中提炼动作，具有浓厚的侗族民族特点。

二、在借鉴西洋作曲技法上运用到的王光祈思想

王光祈与“全盘西化”的民族虚无主义者和“抱残守缺”的复古主义者不同，在民族音乐研究方法上，其对待西洋音乐的思想是“采用西洋科学方法，整理本族固有文化”。认为“初不必样样自己创造，因为音乐之要点，全在乐中所含意义，形式方面尽可取自他人”。[1] 而西方意义发展至今是“数千年进化之结果”，“超过吾国旧有音乐百倍以上”。[2] 所以，他主张采用西洋科学方法，即“调式谱式乐曲之类”研究音乐。还希望“因为中国戏曲与欧洲歌剧有某些类似，应该把唱段、吟诵、道白和乐队伴奏统一在固定的有机体之中。”[3] 这种对外来艺术的借鉴态度，在今天世界文化的交汇影响中，仍然具有深刻的现实意义。

戏曲音乐是戏剧艺术的重要组成部分，由声乐和器乐两部分组成，其中声乐居主导地位，它是构成戏曲音乐的主体；器乐在戏曲音乐中处于辅助地位，除为演唱者伴奏外，还起着烘托气氛、发展剧情等作用。戏曲音乐中各种器乐曲牌、打击乐的各种锣鼓点，构成了戏曲中的场景音乐。西南地区少数民族戏曲音乐的创作和发展，一方面充分继承和吸纳该地区、该民族民间音乐的所有养分，形成了独具地域和民族特色的戏曲音乐形式；另一

---

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，358 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《德国人之音乐生活》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（中）》，527 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

③ 参见王光祈：《论中国古典歌剧》，四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，204 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

方面又大胆借鉴其他兄弟民族戏曲音乐中的唱腔、伴奏、伴唱、曲牌等内容，极大地丰富和发展了本民族戏曲艺术的音乐表现力。此外，随着近现代世界各民族戏曲的进一步融合、发展、创新，该地区少数民族戏曲音乐在"洋为中用"上亦愈发注重其艺术个性的宣扬，显示鲜明的时代特点。

（一）唱腔的"歌剧化"

歌剧是综合音乐、诗歌、舞蹈等艺术而以歌唱为主的一种戏剧形式。

近代西洋歌剧产生于16世纪末的意大利，后逐渐流行于欧洲各地。其唱腔主要以歌手所扮演的角色并依照他们各自不同的音域、敏捷度、力量和音色进行分类。女高音历来是大部分歌剧的女主角人选，女低音供其可唱的角色较少。而男高音，则自古典音乐时期至今，都是歌剧中的男主角。很多最具挑战性的男高音角色，都是出自美声歌剧时期，如多尼采蒂在《联队之花》中写给男主角的9个连续的高音C3。而瓦格纳则要求他的男高音主角比一般男高音的分量更重，甚至要人们发明新字"英雄男高音"来形容这类角色。男低音的历史也是源远流长，在正歌剧时代便作为配角，往往是娱乐观众滑稽角色。男低音可演的角色也不少，如莫扎特《唐璜》中的利波雷洛和瓦格纳《尼伯龙根的指环》中的沃坦王。

西南地区各少数民族戏曲音乐的唱腔大致有两种来源：一是由民间歌舞音乐发展而来；二是由说唱音乐发展而来，并形成了曲牌体和板腔体两种基本体制。但无论演唱的是曲牌还是板腔，其唱腔均可以分为抒情性唱腔、叙事性唱腔和戏剧性唱腔三种基本类型。抒情性唱腔的特点是字少声多，旋律性强，长于抒发内在的感情；叙事性唱腔的特点为字多声少，朗诵性强，适用于叙述、对答的场合；戏剧性唱腔多为节拍自由的散板，节奏的伸缩



有极大灵活性，因而长于表现激昂强烈的感情。这三类曲调的交替运用，构成了戏曲音乐变化多端的戏剧性。该地区为数不少的优秀少数民族传统剧目，之所以能在舞台上久唱不衰，主要得力于其中脍炙人口的唱腔。虽囿于各民族语言、环境、风俗、习惯、审美等差异，在传统唱腔上表现出千差万别的艺术风格，但在唱腔分类、设计等方面则和歌剧唱腔的分类保持较高的契合，表现出高度的“歌剧化”倾向。

如藏戏中的“朗达”唱腔是以该地区的民间歌曲为基础而构成的具有浓郁的民族风格和地方特色的曲调群，或称曲调系统。其唱腔类似歌剧音乐，都是以人物身份专曲专用，且每首“朗达”唱腔的标题名称也是根据剧种中人物的姓名而命名的。从这些“朗达”唱腔的结构形式来看，它们既不是曲牌联套体，也不是板式变化体，而是比较独立的曲牌体。每当演员们在演唱自己所扮演剧中人物的每首“朗达”唱腔时，基本上不改动唱腔的框架结构和主要调性音，其他旋律和特别高难度的技巧性旋律“真固”的演唱，都可以根据每个演员自己的演唱水平和条件，允许充分发挥。

如傣剧唱腔的基本曲调是在傣族民歌、民间歌舞和宗教叙事歌曲基础上形成的戏调，可分为羽调式和徵调式两大类。前者为男角专用，后者为女角专用，后又演变出小生腔、老生腔、草王腔（净腔）和女悲腔。羽调式主要流行盈江、梁河、陇川一带，徵调式主要流行于潞西。演唱为徒歌形式，只有打击乐伴奏舞蹈和烘托气氛。

如羌族释比所用的唱腔音律起伏较大，节奏缓慢，每句唱腔的终结都有延音，唱段与唱段之间、章节与章节之间夹有语言音调夸张的道白，这种声腔民间称之为“神腔”。释比戏的表演风格古朴原始。释比是释比戏表演的主体，他一人可以扮演多个角色，或唱男角，或饰女子，或扮神灵，或装魔怪，整个演出全凭

其语音语调、身段动作的变化来演绎故事。当然，有的戏以释比为主，群众也可参与，还可即兴发挥，见人唱人，见物唱物，场面生动活泼，情绪热烈欢快。

此外，在唱腔的声乐演唱技巧上，现代的少数民族表演艺术家们也越来越重视其唱腔的科学发声方法。在保留该戏曲音乐唱腔艺术特点的基础之上，不断借鉴和吸取西洋歌剧中的"美声唱法"演唱技巧，不但增强了其唱腔声音色彩的艺术表现力，更使该民族戏曲音乐的特性唱腔朝着更为科学化的道路发展，体现出"洋为中用"的发展思维，呈示了"歌剧化"发展趋势。如藏戏唱腔，在发音上运用的"脚劲"、"肚气"和"脑后音"等方法，便是"洋为中用"的最好例证。

（二）伴奏乐器的"乐队化"和"交响化"

中国戏曲音乐的主奏乐较为单一且特性鲜明，如昆剧的曲笛、秦腔、豫剧、河北梆子等梆子戏的板胡，京剧、汉剧等皮黄戏的胡琴，山东吕剧的坠子琴等。主奏乐器的不同音色和演奏方法，常常是形成这一剧种特有风格色彩的重要标志。人们听到主奏乐器即能判明是什么剧种或声腔在演出，器乐的首要任务是为歌唱伴奏。虽然少数剧种是以无伴奏的清唱为特点，但这种清唱也是不能离开器乐伴奏。因此，器乐除了为演员托腔、包腔伴奏外，还起到烘托表演、描写环境、渲染气氛等作用。

西南少数民族传统戏曲中的伴奏乐器也不例外，如藏族戏剧音乐中的伴奏没丝、弦、管、笛等乐器，只有一鼓一钹配合单一的节奏；傣剧的音乐伴奏也仅以象脚鼓、铓锣、钹为主奏乐器；壮剧的伴奏，以胡琴为主要乐器；彝剧常用的伴奏乐器有笛子、三弦、芦笙，即彝剧伴奏的"大三件"。由此足见这些少数民族戏曲音乐的"原生态"状况。

新中国成立后，在国家民族政策的大力推行下，各少数民族



戏剧也得以迅速发展，并借鉴、融合其他戏剧音乐的特点，使这些戏剧音乐的伴奏无论在乐器的多样性、乐队规模、创编演奏人员的技术水平及业务素质等方面，均取得长足进步。各地不但先后建立了专业的民族戏剧团和乐队，还组织大量的研究人员对这些民族“瑰宝”进行抢救性发掘、保护、研究。这些举措为发展少数民族戏剧，使其焕发出经久不衰的艺术魅力起到了巨大作用。

如卢光先生在《论卫藏地区藏戏音乐》一文中对藏戏乐队的发展，作过如下描述：“拉萨市的觉木隆藏剧团是原西藏地方政府官办的唯一专业性剧团，归噶厦‘孜洽列空’和功德林共同管理，但并无固定薪俸。于60年代初，在这个剧团的基础上组织起归西藏自治区文化厅主管的专业的‘西藏藏剧团’。西藏藏剧团的艺术家们对传统的藏戏进行过多方面的改革，使藏戏得到发展。在音乐方面，西藏藏剧团的最大改革在于用乐队伴奏藏戏。乐队在烘托气氛、刻画人物、推动情节、表现戏剧冲突等等方面，远远优于一鼓一钹。在西藏藏剧团演出的藏戏《卓瓦桑姆》里，有一段乐队演奏的序曲：在一阵阵鼓、钹的演奏之后，竹笛轻轻独奏优美的散板旋律，铝板钟琴伴奏，描绘出一派神幻景象。随后，乐队齐奏，帷幕徐启，一队仙女载歌载舞出场。”①

壮剧的伴奏乐器，在胡琴的基础上还增加了二胡、月琴等弦乐和土锣、土鼓、芒、钹等打击乐，大大丰富了伴奏乐器的种类。彝剧伴奏在原“大三件”的基础之上，也增加了月琴、大三弦、小三弦、锣、鼓、钹等弹拨和打击乐器及响篾、唢呐、叶子等吹奏乐器，不但极大地渲染了气氛，更增加了地方民族色彩。当代，随着时代、观念的改变，少数民族戏曲乐队正向一个

① 参见卢光：《论卫藏地区藏戏音乐》，载《中央音乐学院学报》，1988（4），9页。

多元方向发展，出现了中西混合乐队编制、民族乐队编制、传统乐队编制以及其他种乐队编制的多种乐队形式，用全新的视听感注入戏曲音乐以新的活力。

可见，戏曲音乐中伴奏乐器的"乐队化"和"交响化"发展，对发展剧情、烘托气氛、增强戏剧性冲突等方面所起到的巨大作用。

（三）戏曲音乐语言的"个性化"

戏曲音乐语言是戏剧艺术的第一要素和基本材料，无论是在展开戏剧情节、塑造人物形象、表现戏剧冲突，还是在揭示主题思想、描绘典型环境等方面，都有着极其重要的作用。

西南地区少数民族戏曲音乐的创作者们，无论在曲牌体还是板腔体音乐语言的运用上，都非常注重其创新。这种创新不但体现在其语言上的抒情性、形象性和精炼性，而且还赋予了音乐语言上独特的节奏、旋律、和声、调式意义，使其朝"个性化"方向发展。

近年来，随着中西民族音乐文化交流、融合的进一步加剧，西方各种近现代的作曲技法蜂拥而至，人们的思维空前活跃，开始了各种新的尝试和探索，并将其大胆运用于少数民族戏曲音乐的创作中，获得了很好的效果。如在和声、调式等语言的运用上，已经不限于简单的、表面的五声性风格，而是变得更为复杂，尤其是多调式的运用使得音乐丰富多彩。随着思维的打开，创作就像是由平面的车道变成了立体交叉的多层交通，四通八达，各种人工调式、音阶及和弦结构方式纷纷出现，但大都是在中国传统音乐文化的基础上发展的；配器上已经开始借鉴中国民族乐器特有的音色分离来进行创作，强调各种乐器自身的特色，中西乐器的结合手法更加成熟；复调方面开始加强各种不同风格的音乐的纵向结合，东西方不同风格对位成为时尚；在结构方面



则更是多种多样，中国传统音乐的结构方式在音乐创作中得到广泛的应用和发展。

正如武汉音乐学院刘正维教授所言："在戏曲音乐中，'发展'集中地表现为两个字——'个性'创造，在戏曲音乐创作中，要保留传统风格并不难，此是一项保险工程。而要创造与体现个性，则是一项艰巨而颇具风险的工程。如果能像爱护自己眼睛一样去爱护戏曲音乐的个性创造，并且将追逐个性创造当成自己的座右铭，戏曲音乐的革新发展必将一日千里!"

（四）主题贯穿式写作方法的运用

主题贯穿式写作方法是西洋歌剧创作的基本方法，在西南少数民族戏曲音乐创作中，作曲家们也同样大胆借鉴该写作手法，对全剧的主要音乐形象进行全面揭示。

在具体创作中，音乐主创人员根据剧本的风格、人物性格，创作出一段主旋律，并把它演化变奏为几种情绪曲，渗透在唱段和音乐中，成为主人公的音乐形象，贯穿于全剧的配乐场面之中。实践证明，这是一种可行的创作方法，成功之例不少，但它的创作必须建立在作曲家对剧本的主题和主人公的性格有充分理解的基础上。因为音乐作为情感反映的手段，其不具象，对现实的概括具有不确定性，它必须和人物性格扭在一起，才能发挥其戏剧性；同时作曲者还要熟悉生活，熟悉规定情境的地域音乐和风土人情，并要能灵活贯穿。如果闭门造车，随意编作，那只能是玩弄旋律游戏，难以达到动人的目的。越剧、沪剧等剧种运用此种写作方法比较早，西南少数民族戏曲对于主题贯穿式写作方法的运用也比较突出的。近几年来也有不少成功之例，如傣剧《国境线上》的音乐创作，作曲家通过深入傣族聚居地生活和采风，运用主题贯穿式写作方法，在主人公的唱段、情绪音乐和伴唱中，都反复出现主调的变奏旋律，使该戏蕴含着浓郁的云南地

域色彩，气势古朴、粗犷，韵味无穷，加深了这出戏的历史的深沉感和人生的感悟。

三、在思想内容上运用到的王光祈思想

创造民族性国乐，是王光祈“少年中国”思想在音乐领域的具体化目标，他不仅认识到音乐的民族特点，还重视民族音乐对唤起民族精神的作用，他认为“国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来”。[①] 民族精神指民族在长期发展过程中形成的民族性格、品质和精神特点，王光祈在《德国人之音乐生活》中，将中华民族的根本精神定义为“爱和平，喜礼让，重情谊，轻名利种种美德”。[②] 这是王光祈对中华民族传统中优秀品德、情操、思想等高度的概括和归纳。他通过研究，总结出中国传统作品的选材特点，“从总的情况看来，剧作者非常乐意歌颂人物的伟大、忠烈的事迹”。[③] 这种思想对西南少数民族戏剧的创作产生了深远的影响。

2002 年在党的十六大报告中，江泽民同志对中华民族精神作出了科学的概括。他指出：“中华民族在长期的共同生活和共同的社会实践中，形成了以爱国主义为核心的团结统一、爱好和平、勤劳勇敢、自强不息的伟大民族精神。”西南少数民族戏剧虽然风格各异、异彩纷呈，但其剧中所凸显的民族精神却是共同的主题。

---

① 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，358 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

② 王光祈：《德国人之音乐生活》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（中）》，527 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

③ 王光祈：《论中国古典歌剧》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，212 页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。



（一）爱国主义精神

爱国主义是中华民族精神的核心主题，是民族团结、社会稳定、国家兴旺的重要保证，是各族人民休戚与共、自强不息的强大精神支柱。

藏戏有许多作品表现了中华儿女为了民族的生存和发展而奋斗、拼搏、奉献甚至牺牲的思想内容。如《文成公主》盛赞了文成公主为了中华民族的和睦相处作出的卓越贡献；《佛海赤子》运用传统手法，表现革命和历史题材，表达了西藏人民支援红军、英勇抗日、为西藏的和平解放作贡献的爱国情怀。

彝剧《臧金贵》以云南因公殉职先进典型臧金贵的事迹为题材，既表现了臧金贵热爱祖国和人民的，又彰显了人民群众对他的永远怀念和崇敬。

（二）民族团结统一的主题

我国是一个多民族的国家，五十多个民族在历史的进程中，不断的迁移、交汇、融合，虽然民族之间也曾有误会、隔阂，甚至发生冲突和战争，使国家数度分裂。但各民族人民对国家的统一和各民族之间的团结做出的努力是积极而巨大的。特别是中华民族在外敌当前时所表现的“团结一致，共同对敌”的精神，是中华民族最终实现完全统一的根本基础和保证。团结统一是促进民族团结、维护和祖国统一的坚强基石。

藏戏《文成公主》歌颂了汉、藏两族人民团结友爱、风雨同舟、荣辱与共的感情；《佛海赤子》表达了西藏人民和汉族人民团结一致，共同为国家统一做贡献的主题。

羌戏《羌戈大战》描写羌人与戈基人之间旷日持久的战争，最后为了人民的利益，两族用和平方式解决了民族的争端。表达了民族团结和国家统一的主题。

（三）爱好和平

和平指友好、合作，无矛盾和冲突，深受孔子礼乐观影响的中华民族以热爱和平著称于世，提倡“和为贵”[1]。“和也者，天下之达道也”[2]，追求内心安宁恬淡，“对着自然，便向自然谐和；对着其他人类，便与其他人类谐和”[3]。中华民族在长期的生产、生活和交往活动中，和睦相处、平等相待、共同进步，结下了深厚的友谊。西南少数民族戏剧中许多作品表现了这种民族间和平友好的情谊。

藏戏《顿月顿珠》中，顿珠和平友爱的精神将噬人如麻的龙王感化了，从此不再吃人。顿珠和顿月两国臣民也友好相处；《幸福种》描写了一幅田野肥沃、生机盎然，人民耕种收获、安居乐业的美好画卷。

（四）勤劳勇敢

勤劳勇敢是中华民族的优秀品质。勤劳指勤奋劳动，孜孜不倦、废寝忘食、任劳任怨。早在几千年前，中华民族的先辈们就指出“克勤于邦，克俭于家”,[4]“业精于勤”,[5]“业广惟勤”,[6]正所谓“闻鸡起舞早耕耘，天道酬勤有志人”。勇敢指有勇气、有胆量，奋不顾身、视死如归、勇往直前、知难而进、百折不挠。中华民族依靠这种勤劳勇敢的精神，缔造了几千年的中华

---

① 《论语·学而》。

② 《中庸》。

③ 王光祈：《欧洲音乐进化论》，见四川音乐学院、成都市温江区人民政府：《王光祈文集·音乐卷（上）》，353页，成都，四川出版集团巴蜀书社，2009。

④ 《尚书·大禹谟》。

⑤ 《劝学解》。

⑥ 《尚书·周书》。



文明。

藏戏《诺桑王子》中，通过对主人公诺桑不被困难吓倒，超越天庭与凡间的界限，历经千辛万苦，终于与仙女喜结良缘故事的描写，歌颂了诺桑不畏艰险、逆难而上的大无畏精神；《猎人和猩猩》描写猎人不怕危险，与作恶多端的猩猩斗争的勇气。

彝剧《掌火人》以阿茶和阿举的爱情波折为线索，表现了农村青年积极进取、追求进步、勤劳肯干的精神。

羌戏《羌戈大战》描写羌人为了人民幸福和领土完整，与戈基人之间旷日持久的战争，歌颂了羌人不畏强暴、坚持斗争的崇高品质。

（五）自强不息

自强不息指发愤图强、卧薪尝胆、励精图治、自力更生，是一种意志坚强、持之以恒的精神。中华民族在漫长的历史发展中，在艰苦的自然条件和严酷的社会斗争中，倡导“天行健，君子以自强不息”①，这种精神成为中华儿女不畏艰险、不畏强暴、不断变革、开拓奋进的动力。

藏戏《卓瓦桑姆》和《顿月顿珠》，都是描写主人公虽然深受迫害、屡经磨难，甚至命丧黄泉，但仍然意志坚强地活下去，终于过上升平的日子，表达了自强不息的主题；《顿月顿珠》中异母兄弟，《朗萨雯蚌》的朗萨，《苏吉尼玛》的苏吉尼玛，《卓娃桑姆》的王子和公主，都遭受种种磨难，但都自强不息，不断奋斗，终于逢凶化吉，遇难呈祥，最后过上幸福的生活。

羌戏《赤机格补》描写主人公赤机从小意志坚强、与命运抗争，即使失去双亲成为孤儿，也不消极颓废，而是自强不息的事迹。

---

① 《周易·乾》。

（六）重视情谊

情谊是指人的感情，中华民族是一个重情谊的民族，在几千年的历史长河中谱写出了一曲曲情深似海、情同手足、情投意合的颂歌，西南少数民族戏剧中对情谊进行讴歌的作品也比比皆是。

藏戏中许多作品表达了藏族人民重情谊的主题。《诺桑法王》追求美好爱情；《顿月顿珠》珍视兄弟手足之情和顿珠与唯丹公主的爱情；《渔夫班登》、《幸福证》、《解放军的恩情》、《农牧一家亲》等剧目，表达藏族人民对解放军的衷心热爱。

傣剧《竹楼情深》以饱含深情的笔触塑造了傣族战士岩旺负责任、有担当、重情义的热血男儿形象；《娥并与桑洛》以娥并与桑洛的爱情为主线，歌颂了他们纯洁忠贞的爱情；《疯娘》描述人性本质——母爱的伟大，使观众在欣赏艺术的同时，受到心灵的震撼。

彝剧《曼膜与玛若》赞美了曼膜与玛若为了爱情、不畏强暴、敢于斗争的精神；《查德恩达》描写彝族农民拉波赫用包产到户的羊群做本钱，弃农经商，因经营不善，负债累累，竟偷窃别人家的种羊。事情败露后，同寨村民意重情深，不仅没有唾弃和轻视他，反而毫无怨言地帮助和教育他，使他重新走上正途。

羌戏《木姐珠与斗安珠》描写木姐珠与斗安珠为了爱情接受重重考验、永不放弃的深情厚谊。

当然由于西南地区大部分少数民族都居住在自然条件相对落后的地方，而居住在这些地方的少数民族其游艺和演艺活动似乎又以歌舞见长，对于少数民族戏剧的发展则相对滞后。虽先生早在柏林期间就中国古典戏剧的艺术特点和如何发展等方面提出了自己的独到见解，主张“因为中国戏曲与欧洲歌剧有某些类似，应该把唱段、吟诵、道白和乐队伴奏统一在固定的有机体之



中”，并将该题材的研究作为自己在波恩大学哲学的博士论文。

中国自20世纪80年代以来，少数民族戏剧亦逐渐活跃，各民族独有的戏剧样式和其他表现该民族题材戏剧的样式也逐步构建了自己特有的形态，但这些少数民族的戏剧样式似乎极少去表现其他民族的题材，应当填补这个空白。如京剧、越剧等许多中国戏曲都可以演出莎士比亚、易卜生的剧作一样，少数民族戏剧也可在非本民族题材表现方面有所作为。填补这个填空不仅有助于拓宽民族戏剧事业，也有助于民族戏剧发展。少数民族戏剧甚至包括在少数民族地区一些非少数民族的地方戏，应当注重其歌舞性的特征，应当比其他戏曲剧种更注重以歌舞演故事。正如在2007年3月由中国少数民族戏剧学会和云南省文化厅主办、云南艺术研究所承办的“中国少数民族戏剧学会颁奖大会暨少数民族戏剧创作研讨会”上，文化部艺术司司长于平同志关于《少数民族戏剧文化建设的问题》的发言中说的那样：“对于少数民族戏剧的建设，从其独特的艺术个性着眼，未必要完全就范于京昆的范式。少数民族戏剧应包括两个大的方面，一方面是建立了各少数民族语言基础上的声腔体系；另一方面是表现了少数民族题材汉民族戏剧。无论哪一方面在发展，都可以在强化舞蹈手段、丰富曲牌联套的基础上发展。就藏剧、蒙古剧、彝剧、白剧、傣剧而言，民族歌舞是强化其艺术个性最重要的方面，而民族戏剧形式又能有效地使分散的民族歌舞系统化，并对民族性格的表现深刻化。用非少数民族戏剧的样式来表现少数民族题材，重视少数民族歌舞的应用，必将使那些戏剧艺术的表现力和个性特征得到强化。少数民族戏剧完全可以把少数民族舞蹈语言表现少数民族题材的舞剧纳入事业之内，这将使少数民族戏剧在多剧种多样式的交流和借鉴中更好地发展。”

通过本著第四至八章对20世纪以来，先生思想影响与西南民族音乐发展关系的辩证梳理，特别是对该地区民歌、歌舞、曲

艺、器乐、戏剧等各种音乐形式的研究后发现，西南地区民族音乐作为中国民族音乐之林中的重要组成部分，对其发展、影响是深远而积极的。特别是该区丰富多彩的民族民间音乐素材，更是作曲家们在创作时取之不尽用之不竭的宝贵财富。其中有以该区的民间音乐为素材的，也有以该区的历史事件为题材、为背景的。既有西南籍作曲家的作品，也有非西南籍作曲家的作品，众多取材于该区的音乐新作与其他音乐 作品交相辉映，共同装点着中国音乐的百花园。是故，笔者仅借本著一角，对除器乐以外的其他音乐作品作简单梳理和对活跃于中国艺术舞台的西南籍艺术家们作简单介绍。

在音乐作品方面：声乐类中有歌剧《江姐》（阎肃、羊鸣、姜春阳、金砂）、《火把节》（金干、杨宝智）、《格达活佛》、《明月几时有》等，歌曲《嘉陵江上》（贺绿汀）、《长城谣》、《离家》、《上前线》（刘雪庵）、《茶馆小调》（费克）、《山那边哟好地方》（罗宗镕）、《桂花开放幸福来》、《岩口滴水》（罗宗贤）、《缅桂花开十里香》（张棣昌）、《打回东北去》、《峨眉山歌》、《嘉陵江船夫大合唱》（沙梅）、《英雄们战胜了大渡河》（罗宗贤、时乐）、《可爱的中华》（敖昌群）、《情深谊长》（臧东升）、《峨眉酒家》、《日月山》、《我爱云南的山和水》、《景颇山上丰收乐》、《滇池美》、《侗族大歌》、《清水江我美丽的家乡》、《彝家和各族人民在一起》、《侗家姑娘美如画》等，合唱曲《尖尖山》、《嘉陵江号子》、《遵义会议放光辉》、《四渡赤水出奇兵》（大型声乐作品《长征组歌》之三、之四）、《金湖大合唱》（张敦智）等；电影音乐类有《神秘的旅伴》（张棣昌）、《五朵金花》（雷振邦）、《阿诗玛》（罗宗贤、葛炎）等；舞曲类有《水》、《金孔雀》、《观灯》、《弹起月琴唱起歌》、《盘鼓》和舞剧《央金与扎西》等。

在中国当代艺术舞台上，活跃着一大批西南籍的著名表演艺



术家。作曲家：李忠勇、黄万品、敖昌群、易柯、何训田、黄虎威、朱舟、俞抒、高为杰、杨明、贾达群、韩万斋、张坚等；歌唱家刘淑芳、郑兴丽、才旦卓玛、廖昌永、范竞马、黄虹等；小提琴家盛中国、李开祥等；钢琴家：鲍蕙荞、李云迪、陈萨、吴驰、沈文裕等；钢琴教育家：但昭义、杨汉果、郑大昕、李秀美、杨成刚、许兵、王雁、钱晓蕾等；戏曲曲艺界：著名表演艺术家有贾培之、张德成、关肃霜、刘汉章、彭文元、周慕莲、李德才、邹忠新、阳友鹤、袁玉望、陈书舫、许倩云等；少数民族表演艺术家：纳西族笛子、二胡、苏古笃演奏家和典锡；彝族月琴演奏家车轰；拉祜族小三弦演奏家张老五；葫芦笙演奏家札约；苗族芦笙演奏家东丹甘等；马骨胡演奏家黄熙伟、谭勇等。这些艺术家们不仅是西南传统音乐的传承者，也为西南人民的文化生活和培养后一代艺术人才作出了重要贡献。

总之，西南地区的民族音乐在先生思想的感召下，特别是新中国成立后，无论对西南地区各种优良传统曲目的整理、加工、改编，还是对乐器的改革和音乐的创作等方面，都有了新的发展，并取得了可喜的成绩。

愿西南地区的民族音乐事业蒸蒸日上，祝中国民族音乐发展前程似锦。

附　录

王光祈论著目录

一、音乐类文献

王光祈所撰写的与音乐有关的中外文各类著述，分别以“中文著作”、“期刊载中文文章”、“报纸载中文文章”、“文集载中文文章”、“外文文献”、“专辑文献”为序，加以进一步分类。其中，“中文著作”以出版时间为序；“期刊载中文文章”、“报纸载中文文章”、“文集载中文文章”以首载时间或刊期为序；“外文文献”和“专辑文献”以初版、首印或首载时间为序。凡时间不详者，均列于各类之末。

（一）中文著作

1.《欧洲音乐进化论》/上海：中华书局，1924 年 4 月出版，1925 年再版，1929 年第三版，1931 年第四版。1923 年 11 月完稿于德国柏林。

2.《西洋音乐与诗歌》/上海：中华书局，1924 年 10 月初版，1928 年 10 月第四版，1929 年 11 月第五版。另有“中华音乐丛书”1925 年版。1924 年 1 月 19 日完稿于德国柏林。

3.《西洋音乐与戏剧》/上海：中华书局，1925 年 2 月初

版，1928年第三版，1929年11月第四版。1924年7月4日完稿于德国柏林。

4.《德国国民学校与唱歌》/上海：中华书局，1925年7月初版，1926年3月第二版。1924年5月25日完稿于德国柏林。

5.《东西乐制之研究》/上海：中华书局，1926年1月初版，1928年10月第三版，另有1936年版；北京：音乐出版社，1958年1月据中华书局1926年版重印版；上海：上海书店，1989年12月版。1924年12月16日完稿于德国柏林。

6.《各国国歌评述》/上海：中华书局，1926年11月初版，1932年12月再版。1925年5月完稿于德国柏林。

7.《西洋乐器提要》/上海：中华书局，1928年1月初版，1936年8月第三版，1941年7月第四版。另有中华书局1929年版（待查考）。1924年9月1日完稿于德国柏林。

8.《西洋制谱学提要》/上海：中华书局，1929年7月初版，1940年7月再版。1925年3月19日完稿于德国柏林。

9.《东方民族之音乐》/上海：中华书局，1929年7月初版；北京：音乐出版社，1958年1月据中华书局初版重印版。1925年11月5日完稿于德国柏林。

10.《音学》/上海：启智书局，1929年7月初版，1935年4月再版。1926年3月17日完稿于德国柏林。

11.《翻译琴谱之研究》/上海：中华书局，1931年10月初版，1936年9月再版。1929年7月完稿于德国柏林。

12.《对谱音乐》/上海：中华书局，1933年2月初版，1947年9月再版。1925年8月完稿于德国柏林。

13.《中国诗词曲之轻重律》/上海：中华书局，1933年2月初版。1929年3月13日完稿于德国柏林图书馆。

14.《中国音乐史》（上、下册）/上海：中华书局，1934年9月初版，1941年1月第三版；北京：音乐出版社，1957年5

月据中华书局1934年版重印版；南宁：广西师范大学出版社，2005年版；北京：团结出版社，2007年版。1931年2月26日完稿于德国柏林图书馆。

15.《西洋名曲解说》/上海：中华书局，1936年2月初版。1931年7月21日完稿于德国柏林图书馆。

16.《西洋音乐史纲要》（上、下卷）/上海：中华书局，1937年12月初版，1941年8月第三版。1930年11月10日完稿于德国柏林图书馆。

（二）期刊载中文文章

1.《德国人之音乐生活》/1923年11月30日载于《音乐季刊》1923年第2期。

2.《德国人之音乐生活》（一）~（五）/1923年12月载于《少年中国》1923年总第4卷第8期。

3.《德国人之音乐生活》（六）~（十）/1924年1月载于《少年中国》1923年总第4卷第9期。

4.《欧洲音乐进化论·自序》/1924年2月载于《少年中国》1924年总第4卷第10期。

5.《德国人之音乐生活》（续）/1924年4月15日载于《音乐季刊》1924年第3期。

6.《阴调与阳调》/1925年4月15日载于《音乐季刊》1925年第5期。

7.《音乐在教育上之价值》/1927年2月载于《中华教育界》1927年总第16卷第8期。

8.《评〈卿云歌〉》/1927年6月载于《中华教育界》1927年总第16卷第12期。

9.《小学唱歌新教材》/1928年3月载于《中华教育界》1928年总第17卷第3期。

10. 《德国音乐教育》/1928 年 4 月载于《中华教育界》1928 年总第 17 卷第 4 期。

11. 《声音心理学》/1928 年 5 月载于《中华教育界》1928 年总第 17 卷第 5 期。

12. 《论中国音乐》/1928 年 6 月载于《中华教育界》1928 年总第 17 卷第 6 期。

13. 《中国音乐短史》/1928 年 6 月载于《中华教育界》1928 年总第 17 卷第 6 期。

14. 《学说话与学唱歌》/1928 年 11 月载于《中华教育界》1928 年总第 17 卷第 7 期。

15. 《中国乐制发微》（第一篇）/1928 年 12 月载于《中华教育界》1928 年总第 17 卷第 8 期。

16. 《译谱之研究》/1929 年 5 月载于《中华教育界》1929 年总第 17 卷第 10 期。

17. 《中西音乐之异同》/1930 年 6 月载于《留德学志》1930 年第 1 期。

18. 《西洋人与中国戏》（一）/1930 年 9 月 14 日载于《生活周刊》1930 年总第 5 卷第 40 期。

19. 《西洋人与中国戏》（二）/1930 年 9 月 21 日载于《生活周刊》1930 年总第 5 卷第 41 期。

20. 《中国音律之进化》（上）/1933 年 11 月 10 日载于《新中华杂志》1933 年总第 1 卷第 21 期。

21. 《中国音律之进化》（下）/1933 年 11 月 25 日载于《新中华杂志》1933 年总第 1 卷第 22 期。

22. 《关于中国音乐的一封信——致江西省推行音乐教育委员会》/1934 年 7 月载于《音乐教育》1934 年总第 2 卷第 8 期。

23. 《论中国古典歌剧》（王光祈博士论文中译本，金经言译）/载于《音乐学丛刊》1982 年第 2 期。

（三）报纸载中文文章

1.《德国乐中之歌剧》/1923 年 10 月 5 日载于《申报》。
2.《德国音乐与中国》/1923 年 10 月 7 日载于《申报》。
3.《德国音乐之来源》/1923 年 10 月 8 日载于《申报》。
4.《德国音乐之始祖》/1923 年 10 月 12 日载于《申报》。
5.《德国音乐之三杰》/1923 年 10 月 15 日载于《申报》。
6.《三杰以后之音乐》/1923 年 10 月 16 日载于《申报》。
7.《十九世纪之名家》/1923 年 10 月 20 日载于《申报》。
8.《德国乐中之歌剧》（续）/1923 年 12 月 5 日载于《申报》。
9.《德国乐中之趣剧》/1923 年 12 月 6 日载于《申报》。
10.《德国乐中之趣剧》（续）/1923 年 12 月 10 日载于《申报》。
11.《德国乐中之艺师》/1923 年 12 月 17 日载于《申报》。
12.《音乐中之民族主义》/1923 年 12 月 21 日载于《申报》。

（四）文集载中文文章

1.《音乐与时代精神》/载于《华胥社文艺论集》，上海：中华书局，1931 年 2 月初版。
2.《音乐与人生》/载于《北新活页文献》，上海：北新书局，刊载目录编号：第 2259 号，出版日期不详。

（五）外文文献

1. *Das Chinesische Tonsystem.* 1925.【中文译名：《论中国的音律体系》，1925 年。另见本目录"有待进一步考证的文献"。】
2. *Die Bedeutung Der Musik in china.* In Dresdner Anzeiger.

1926.【中文译名：《音乐在中国的意义》/载于德文版《德累斯顿报》，1926年，仅存目。】

3. *Uber die chinesische Musik.* In Sinica Frankfurt. 1927.【中文译名：《论中国音乐》/载于法兰克福德文版《汉学》1927年6—7月合期。】（注：此文由王光祈另译为中文，载于《中华教育界》1928年第17卷第6期；金经言于2004年将该文译为中文，载于《中国音乐学》2004年第4期。）

4. *Ueber die chinesischen Notenschiften.* In Sinica. 1928.【中文译名：《论中国记谱法》/载于法兰克福德文版《汉学》1928年3—4月合期。】（注：此文由金经言于2004年译为中文，载于《中国音乐学》2004年第4期。）

5. *Die Overture der Oper Armide' von Lully.* 1928.【中文译名：《吕利歌剧〈阿尔美德〉序曲的分析研究》/据王光祈自注，此为柏林大学音乐史学院研究报告书，1928年，仅存目。另见本目录“有待进一步考证的文献”。】

6. *A. F. J Thibauts Ueber Reinheit der Tonkunst und ihre Bedeutung in der musikalischen Renais – sance – Bewegung des* 19. Jahrhunderts. 1928.【中文译名：《论蒂博兹〈声音艺术的纯洁性〉一书及其对十九世纪音乐复兴运动的意义》/据王光祈自注，此为柏林大学音乐史学院研究报告书，1928年，仅存目。另见本目录“有待进一步考证的文献”。】

7. *Chinese Music* . In Encyclopedia Britannica. 1929.【中文译名：《中国音乐》/载于英文版《大英百科全书》，1929年版。另见本目录“有待进一步考证的文献”。】

8. *Musica della china* . In Enciclopedia Italiana. 1929.【中文译名：中国音乐/载于意大利文版《意大利百科全书》，1929年版。】

9. *Die deutschen Musiktraktate des Martin Agricola.* 1929.【中

文译名：《马丁·阿格里柯拉关于德国音乐评论的研究》/据王光祈自注，此为柏林大学音乐史学院研究报告书，1929年，仅存目。另见本目录“有待进一步考证的文献”。】

10. *J. B. Cartier*: *L' Art du violon*. 1929. 【中文译名：《评J. B卡蒂埃的〈小提琴艺术〉一书》/据王光祈自注，此为柏林大学音乐史学院研究报告书，1929年，仅存目。另见本目录“有待进一步考证的文献”。】

11. *Uber die chinesische poetik* . In sinica 1930. 【中文译名：《论中国诗学》/载于德文版《汉学》1930年第1期。】

12. *Die deutsche Oper* (*Vormozartsche Zeit*) *von Ludwig Schiedermair*. 1930. 【中文译名：《评路德维希·席德迈尔的〈德国歌剧〉》（前莫扎特时代）/据王光祈自注，此为柏林大学音乐史学院研究报告书，1930年，仅存目。另见本目录“有待进一步考证的文献”。】

13. *Die chinesische Klassische Oper*. In Orientet Occident. Geneve. 1934. 【中文译名：《论中国古典歌剧》/载于德文版《东西文化》，日内瓦，1934年，此系王光祈在波恩大学用德文完成的博士论文。金经言曾于1982年将其译为中文，并将其中部分内容发表于《音乐学丛刊》1982年第2辑。】

14. *Musikalische Beziehungen zwischen China und dem Western im Laufe der Jahrtausende*. In Festschriftdes porf . Kahle Bonn. 1935. 【中文译名：《千百年间中国与西方的音乐交流》/ 载于德文版《卡莱教授纪念专刊》，波恩，1935年。】

15. *Das gesprochene und musikalische Drama in china*. In Geistige Arbeit Berlin. 1935. 【中文译名：《中国的道白戏剧与音乐戏剧》/载于德文版《脑力劳动》，柏林，1935年第16期。】

（六）专辑文献

1.《王光祈音乐论文选》/黎文、毕兴、朱舟编，成都“王光祈研究学术讨论会”，1984年6月，内部出版。

2.《新见王光祈音乐论文集录》/陈聆群编，1984年，打印稿。

3.《王光祈文集·音乐卷》/四川音乐学院编，成都，巴蜀书社，1992年3月。

4.《王光祈音乐论著选集》（上册）/冯文慈、俞玉滋选注，北京，人民音乐出版社，1993年1月。

5.《王光祈音乐论著选集》（中册）/冯文慈、俞玉滋选注，北京，人民音乐出版社，1993年1月。

6.《王光祈音乐论著选集》（下册）/冯文慈、俞玉滋选注，北京，人民音乐出版社，1993年1月。

二、时政、经济、文化类文献

王光祈所撰写的与时政、经济、文化等有关的中外文各类文献，其内容涵盖政治、经济、军事、外交、法律、教育、新闻、语言、文学、艺术等诸多学科领域。由于不便在此以相应的学科为类目一一加以细分和赘述，权且以“时政、经济、文化”加以粗略概括。所列文献以“中文著作”、“翻译著作”、“期刊载中文文章”、“报纸载中文文章”、“其他类型出版物载中文文章”、“外文文献”、“书信”、“诗词”为序进一步加以类分。其中，“中文著作”和“翻译著作”以初版时间为序；“期刊载中文文章”、“报纸载中文文章”、“其他类型出版物载中文文章”、“外文文献”、“书信”等均以首载时间或期刊为序，“诗词”则以写作完稿时间为序。凡时间不详者，均列于各类之末。

（一）中文著作

1.《德国人之婚姻问题》（少年中国学会小丛书）/上海：中华书局，1924年1月初版，1933年1月第四版。1923年12月7日完稿于柏林图书馆。

2.《少年中国运动》（少年中国学会小丛书）/上海：中华书局，1924年6月初版。1924年3月30日完稿于柏林图书馆。

3.《战后德国之经济》（国民外交小丛书）/上海：中华书局，1927年初版。1928年3月再版。1926年11月28日完稿于柏林图书馆。

4.《英德法文读音之比较》/上海：中华书局，1933年2月初版，1930年7月21日完稿于柏林图书馆。另有1931年初版之说（据《王光祈年谱》），待查考。

5.《王光祈旅德存稿》（上、下册）/上海：中华书局，1936年2月初版。1935年7月11日完稿于德国波恩大学。

6.《西洋话剧指南》/昆明：中华书局，1939年8月初版。1932年2月25日完稿于柏林图书馆。

（二）翻译著作

1.《瓦德西拳乱笔记》（近代中国外交史料之一）/上海：中华书局，1928年9月初版。1928年9月完稿于德国柏林。

2.《李鸿章游俄纪事》（近代中国外交史料之二）/上海：东南书店，1928年11月初版。上海：中华书局，1933年5月版。1928年9月2日完稿于德国柏林。

3.《辛亥革命与列强态度》（近代中国外交史料之六）/上海：中华书局，1929年4月初版。1928年8月5日完稿于德国柏林。

4《美国与满洲问题》（近代中国外交史料之七）/上海：中

华书局，1929年4月初版。1928年10月9日完稿于德国柏林。

5.《三国干涉还辽秘闻》（近代中国外交史料之四）/上海：中华书局，1929年7月初版。1929年3月5日完稿于德国柏林。

6.《西藏外交文件》（近代中国外交史料之五）/上海：中华书局，1930年4月初版。1929年8月30日完稿于德国柏林。

7.《库伦条约之始末》（近代中国外交史料之三）/上海：中华书局，1930年11月初版，1932年9月再版。1930年5月19日完稿于德国柏林。

8.《经济战争与战争经济》（国防丛书第一种）/上海：中华书局，1933年2月初版。1932年7月7日完稿于德国柏林。

9.《德英法战时税政》（国防丛书第二种）/上海：中华书局，1934年9月初版。1933年5月22日完稿于德国波恩大学。

10.《国防与潜艇》（国防丛书第三种）/上海：中华书局，1935年1月初版，1936年8月再版。1933年2月7日完稿于德国波恩大学。

11.《空防要览》（国防丛书第四种）/上海：中华书局，1935年3月初版。1932年4月22日完稿于德国柏林图书馆。

12.《未来将才之陶养》（国防丛书第八种）/上海：中华书局，1936年4月初版。1935年8月31日完稿于德国波恩大学。

13.《德国工役制度》（国防丛书第十种）/上海：中华书局，1936年6月初版。1935年11月12日完稿于德国波恩大学。

14.《西洋美术史入门读本》/广州：中华书局，1939年1月初版。1935年5月29日完稿于德国波恩大学。

15.《〈西洋美术史入门〉说明书》/广州：中华书局，1939年1月初版。1935年5月29日完稿于德国波恩大学。

16.《玉井山馆笔记·四魂集·李鸿章游俄纪事》（全10册）/台北：文海出版社，1982年版。

17.《新译英国政府刊布中国革命蓝皮书》/台北："中国国

民党中央委员会党史”史料编纂委员会，1983年版。

（三）期刊载中文文章

1.《国际社会之改造》/1918年12月22日载于《每周评论》，1918年第1号。

2.《无职业的人不得干预政治》/1919年1月12日载于《每周评论》，1919年第4号。

3.《国际的革命》/1919年2月23日载于《每周评论》，1919年第10号。

4.《今日之梅特涅》/1919年3月2日载于《每周评论》，1919年第11号。

5.《兑现》/1919年3月16日载于《每周评论》，1919年第13号。

6.《工作与人生》/1919年4月15日载于《新青年》，1919年总第6卷第4号。

7.《无政府共产主义与国家社会主义》/1919年4月20日载于《每周评论》，1919年第18号。

8.《为青岛问题敬告协约各国》/1919年5月11日载于《每周评论》，1919年第21号。

9.《司法独立与教育独立》/1919年8月10日载于《每周评论》，1919年第34号。

10.《〈卖国的童子〉（黄仲苏译）书评》/1919年8月15日载于《少年中国》，1919年总第1卷第2期。

11.《少年中国学会报道》/1919年8月15日载于《少年中国》，1919年总第1卷第2期。

12.《少年中国之创造》/1919年8月15日载于《少年中国》，1919年总第1卷第2期。

13.《对大学开女禁问题的意见》/1919年10月5日载于

《少年中国》，1919年总第1卷第4期。

14.《少年中国学会之精神及其进行计划》/1919年12月15日载于《少年中国》，1919年总第1卷第6期。

15.《团体生活》/1919年12月15日载于《少年中国》，1919年总第1卷第6期。

16.《一个社会问题》/1920年1月4日载于《星期日》社会专题号。

17.《工读互助团》/1920年1月5日载于《少年中国》，1920年总第1卷第7期。

18.《城市中的新生活》/1920年1月5日载于《少年中国》，1920年总第1卷第7期。

19.《为什么不能实行工读互助主义》/1920年4月1日载于《新青年》，1920年总第7卷第5期。

20.《工读互助与勤工俭学》/1920年6月5日载于《旅欧周刊》，1920年第30号。

21.《旅欧同人的使命》/1920年8月28日载于《旅欧周刊》，1920年第42号。

22.《两重保险》/1920年9月4日载于《旅欧周刊》，1920年第43号。

23.《分工与互助》/1920年9月19日载于《旅欧周刊》，1920年第47号。

24.《旅欧杂感》（1）~（5）/1920年11月15日载于《少年中国》，1920年总第2卷第5期。

25.《留学界两大潮流》/1920年12月载于《旅欧周刊》，1920年（刊期不详）。

26.《德法两国生活之比较》/1920年（日期不详）载《民心》，1920年第1卷第39期。

27.《留德学界之近况》/1920年（日期不详）载于《中华

教育界》，1920 年总第 10 卷第 6 期。

28.《分工与互助》/1921 年 1 月 15 日载于《少年中国》，1921 年总第 2 卷第 7 期。

29.《旅欧杂感》（续）/1921 年 2 月 15 日载于《少年中国》，1921 年总第 2 卷第 8 期。

30.《对今年七月南京大会的提议》/1921 年 9 月 1 日载于《少年中国》，1921 年总第 3 卷第 2 期。

31.《少年中国学会问题》/1921 年 9 月 1 日载于《少年中国》，1921 年总第 3 卷第 2 期。

32.《我所知道的安斯坦》/1922 年 2 月 1 日载于《少年中国》，1922 年总第 3 卷第 7 期。

33.《中国人之生活颠倒——青年烦闷之最大原因》/1922 年 2 月 25 日载于《学生杂志》，1922 年总第 9 卷第 7 期。

34.《社会的政治改革与社会的社会改革》/1922 年 3 月 1 日载于《少年中国》，1922 年总第 3 卷第 8 期。

35.《政治活动与社会活动》/1922 年 3 月 1 日载于《少年中国》，1922 年总第 3 卷第 8 期。

36.《傅立叶的理想组织》/1922 年 4 月 1 日载于《少年中国》，1922 年总第 3 卷第 9 期。

37.《我们的工作》/1923 年 8 月 1 日载于《少年中国》，1922 年总第 4 卷第 1 期。

38.《全欧各国财政·债务·金融·商业概观》/1923 年 5 月（日期不详）载于《少年中国》，1923 年总第 4 卷第 4 期。

39.《全欧各国农业·工业概观》/1923 年 6 月（日期不详）载于《少年中国》，1923 年总第 4 卷第 4 期。

40.《德意志青年运动》/1923 年 7 月（日期不详）载于《少年中国》，1923 年总第 4 卷第 5 期。

41.《我们应该怎样运动》/1923 年 7 月（日期不详）载于

《少年中国》，1923 年总第 4 卷第 5 期。

42.《柏林莱比锡德兰斯登游记》/1923 年 8 月（日期不详）载于《少年中国》，1923 年总第 4 卷第 6 期。

43.《社会活动之真义》/1924 年 2 月（日期不详）载于《少年中国》，1924 年总第 4 卷第 10 期。

44.《教育界对中国现状应有之三大觉悟》/1927 年 5 月（日期不详）载于《中华教育界》，1927 年总第 16 卷第 11 期。

45.《德国成人教育》（一）/1929 年 10 月 30 日载于《教育与民众》，1930 年总第 1 卷第 5 号。

46.《德国成人教育》（二）/1930 年 1 月（日期不详）载于《教育与民众》，1930 年总第 1 卷第 6 号。

47.《德国成人教育》（三）/1930 年 2 月（日期不详）载于《教育与民众》，1930 年总第 1 卷第 7 号。

48.《德国民众图书馆》/1930 年 3 月（日期不详）载于《教育与民众》，1930 年总第 1 卷第 8 号。

49.《柏林国立各博物馆之组织》/1930 年 4 月（日期不详）载于《教育与民众》，1930 年总第 1 卷第 9 号。

50.《柏林国立各博物馆之组织》（续）/1930 年 5 月（日期不详）载于《教育与民众》，1930 年总第 1 卷第 10 号。

51.《德国民众剧院》/1930 年 5 月（日期不详）载于《教育与民众》，1930 年总第 1 卷第 10 号。

52.《德国对失学国民之救济》/1931 年 4 月 11 日载于《生活周刊》，1931 年总第 6 卷第 16 期。

53.《留学与博士》（德国通讯）/1931 年 4 月 18 日载于《生活周刊》，1931 年总第 6 卷第 17 期。

54.《以争立国与以让立国》（上）（德国通讯）/1931 年 7 月 25 日载于《生活周刊》，1931 年总第 6 卷第 31 期。

55.《以争立国与以让立国》（下）（德国通讯）/1931 年 8

月 1 日载于《生活周刊》，1931 年总第 6 卷第 32 期。

56.《东北问题与国际形势》（德国通讯）/1931 年 12 月 12 日载于《生活周刊》，1931 年总第 6 卷第 51 期。

57.《柏林病院四旬记》（一）（德国通讯）/1932 年 1 月 23 日载于《生活周刊》，1932 年总第 7 卷第 3 期。

58.《柏林病院四旬记》（二）（德国通讯）/1932 年 1 月 30 日载于《生活周刊》，1932 年总第 7 卷第 4 期。

59.《柏林病院四旬记》（三）（德国通讯）/1932 年 2 月 5 日载于《生活周刊》，1932 年总第 7 卷第 5 期。

60.《柏林病院四旬记》（四）（德国通讯）/1932 年 3 月 12 日载于《生活周刊》，1932 年总第 7 卷第 6 期。

61.《战机尚未成熟》（德国通讯）/1932 年 3 月 26 日载于《生活周刊》，1932 年总第 7 卷第 12 期。

62.《御武之武力》（德国通讯）/1932 年 4 月 2 日载于《生活周刊》，1932 年总第 7 卷第 13 期。

63.《一位德国骑士——捐款中国以征服欧洲》（德国通讯）/1932 年 6 月 18 日载于《生活周刊》，1932 年总第 7 卷第 24 期。

64.《国防问题——团练国防军》（德国通讯）/1932 年 7 月 2 日载于《生活周刊》，1932 年总第 7 卷第 26 期。

65.《经济战争与战争经济——国防问题（甲）经济战争》（上）（德国通讯）/1932 年 10 月 22 日载于《生活周刊》，1932 年总第 7 卷第 42 期。

66.《经济战争与战争经济——国防问题（乙）战争经济》（下）（德国通讯）/1932 年 10 月 29 日载于《生活周刊》，1932 年总第 7 卷第 43 期。

67.《防空组织——国防问题》（德国通讯）/1932 年 11 月 5 日载于《生活周刊》，1932 年总第 7 卷第 44 期。

68.《近五十年来德国之汉学》（翻译文献）/1933 年 9 月 10 日载于《新中华》，1933 年总第 1 卷第 17 期。

69.《德人对于中国绘画之批评》/1934 年（日期不详）载于《新中华》，1934 总第 2 卷。

70.《读了社会主义者傅立叶学说后的感想》/写于 1922 年 4 月，载于《加拿大华人工会刊物》。刊期不详。

71.《留德学生问题》/载于《中华教育界》，刊期不详。

72.《王光祈旅德存稿》/载于《努力周刊》，刊期不详。

（四）报纸载中文文章

1.《十三省督军电劾张跃曾与某督军勋专电》/载于 1916 年 9 月 16 日《四川群报》。

2.《张勋干涉议会之又一电》/载于 1916 年 9 月 22 日《四川群报》。

3.《张勋干涉国会之又一电》/载于 1916 年 9 月 23 日《四川群报》。

4.《揭露张勋干涉国会的反响和危害》/载于 1916 年 9 月 24 日《四川群报》。

5.《冯国璋劝告张勋》（北京专电）/载于 1916 年 9 月 25 日《四川群报》。

6.《王宗尧请宣示二张情事》（北京消息）/载于 1916 年 9 月 29 日《四川群报》。

7.《揭露张勋复辟的丑剧》/载于 1917 年 7 月（日期不详）《四川群报》。

8.《学生赴欧参战队进行手续之商榷》/载于 1918 年 9 月 5 日《时事新报》副刊。

9.《择业》/载于 1919 年 2 月 10 日、11 日《晨报》副刊。

10.《学生与劳动》（一）~（四）/载于 1919 年 2 月 25

日—28日《晨报》副刊。

11.《俄罗斯之研究》（一）~（二）/载于1919年3月1日、2日《晨报》副刊。

12.《朝鲜革命与外蒙骚乱》/载于1919年3月27日《晨报》副刊。

13.《什么是“善”》/载于1919年4月26日、27日《晨报》副刊。

14.《读梁乔山先生与某君论社会主义书》/载于1919年4月29日、30日《晨报》副刊。

15.《劳动者的权利》/载于1919年5月1日《晨报》副刊。

16.《社会主义的派别》/载于1919年5月3日《晨报》副刊。

17.《关于五四爱国运动的消息》/载于1919年5月7日《川报》。

18.《有关五四运动的长篇通信》/载于1919年5月16日《川报》。

19.《北京特约通信》（一）/载于1919年8月15日《时事新报》。

20.《总解决与零碎解决》/载于1919年9月30日《晨报》副刊。

21.《改革旧家庭的方法》（组织女子周刊组织女子互助社）/载于1919年12月2日《晨报》副刊。

22.《城市中的新生活》/载于1919年12月4日《晨报》副刊。

23.《欧游通信》（一）/载于1920年5月4日《申报》。

24.《欧游通信》（二）/载于1920年5月（日期不详）《申报》。

25.《欧游通信》（三）/载于1920年5月19日《申报》。

26.《欧游通信》（四）/载于1920年5月20日《申报》。

27.《欧游通信》（五）/载于1920年6月17日《申报》。

28.《欧游通信》（六）/载于1920年6月18日《申报》。

29.《德意志各党之内容》/载于1920年8月13日、14日《申报》。

30.《选举后之德国政局》/载于1920年8月15日—17日《申报》。

31.《最近德国之经济状况》/载于1920年9月15日《申报》。

32.《最近德国之生活状况》/载于1920年9月16日《申报》。

33.《俄波问题与国际形势——英意与法美对抗的局面》（德国特约通信）/载于1920年10月20日《时事新报》。

34.《德国大学的危机》（德国特约通信）/载于1920年10月21日《时事新报》。

35.《德国科学界的大论战》/载于1920年11月5日《时事新报》。

36.《美德结约与英美争霸》/载于1920年11月9日《申报》。

37.《德国一年来金融状况》/载于1920年11月10日《申报》。

38.《社会民主党又欲上台》（德国特约通信）/载于1920年11月10日《时事新报》。

39.《法国新总统与对德政策——法国人民负担的比较 德国财政总长理财方法》（德国特约通信）/载于1920年11月11日《时事新报》。

40.《德意志破裂之危机与世界前途之关系》/载于1920年11月（日期不详）《申报》。

41.《北京国际财政讨论会情形——与会各国代表的态度决议的重要问题》（德国特约通信）/载于1920年12月8日《时事新报》。

42.《独立社会民主党之分裂》（德国特约通信）/载于1920年12月10日、11日《时事新报》。

43.《留德学界之近况》/载于1920年12月10日《申报》。

44.《德国各党之党纲及其现状》/载于1920年12月17日、18日《申报》。

45.《德意志共产党演说大会记》（德国特约通信）/载于1920年12月30日《时事新报》。

46.《战后奥大利建国的小史》（德国特约通信）/载于1921年1月4日《时事新报》。

47.《俄波和议后之俄国》/载于1921年1月4日《时事新报》。

48.《一年来俄国之形势与各国对俄关系》/载于1921年1月21日《申报》。

49.《最近德国私运资本出境之大公案 由法律问题而牵入政治问题》/载于1921年2月3日《申报》。

50.《德国对华之外交①关于派遣使节之意见》/载于1921年3月2日《申报》。

51.《德国对华之外交②德国在华之学校政策》/载于1921年3月15日《申报》。

52.《德国对华之外交③德国对华之新闻事业》/载于1921年3月31日《申报》。

53.《德国对华之商业（甲）德国所需之华产》/载于1921年4月3日—5日《申报》。

54.《德国对华之商业（乙）德国所需之输出》/载于1921年4月7日、8日《申报》。

55.《德国对华之商业（丙）对华商业之计划》/载于1921年4月16日、17日《申报》。

56.《伦敦会议与德国》/载于1921年4月26日《申报》。

57.《普鲁士邦会选举时之情形》/载于1921年4月30日《申报》。

58.《关于研究中德文化之两团体》/载于1921年5月4日、5日《申报》。

59.《世界经济事心之转移》/载于1921年5月23日《申报》。

60.《外国资本压迫之中欧》/载于1921年5月24日《申报》。

61.《德意志之青年同盟》/载于1921年6月11日、12日《申报》。

62.《德国人之研究东方文化热》/载于1921年6月14日、16日《申报》。

63.《德国新政府组织之经过》/载于1921年7月14日《申报》。

64.《最新欧洲国际间之风波》/载于1921年7月18日《申报》。

65.《中德合约签字后之德国》/载于1921年7月25日《申报》。

66.《履行最后通牒与左右两派》/载于1921年8月8日《申报》。

67.《德国最近之财政》/载于1921年8月15日《申报》。

68.《马克之过去与将来》/载于1921年8月22日《申报》。

69.《奥国之新内阁及各党派》/载于1921年9月8日《申报》。

70.《最近之德国银行界》/载于1921年9月16日《申报》。

71.《多数社会民主党党纲之更改》/载于1921年9月18日《申报》。

72.《德国右党之失败》/载于1921年11月5日《申报》。

73.《德国在华外交官制之更改及使领人员之派遣》/载于1921年11月5日《申报》。

74.《德国四党内阁之运动》/载于1921年11月8日、10日《申报》。

75.《德国上西莱亚问题失败之由来》/载于1921年11月17日《申报》。

76.《德国赔偿问题与英意两国经济》/载于1921年11月29日《申报》。

77.《德国学者与世界哲学大会》/载于1921年12月14日《申报》。

78.《战后全欧各国之金融》（一）/载于1922年1月3日《申报》。

79.《战后全欧各国之金融》（二）/载于1922年1月6日《申报》。

80.《战后全欧各国之金融》（三）/载于1922年1月10日《申报》。

81.《最近马克暴涨暴跌之原因》/载于1922年2月1日《申报》。

82.《德国之纸币》/载于1922年2月7日《申报》。

83.《德国赔款问题与英法对德态度》/载于1922年2月11日《申报》。

84.《一九二一年之德国》/载于1922年2月19日《申报》。

85.《开恩斯会议之前因后果》（一）/载于1922年2月25日《申报》。

86.《开恩斯会议之前因后果》（二）/载于1922年2月26

日《申报》。

87.《开恩斯会议之前因后果》（三）/载于1922年3月6日《申报》。

88.《德国新税问题之解决》/载于1922年3月24日《申报》。

89.《铁路罢工与官吏生活》/载于1922年3月26日《申报》。

90.《开恩斯会议之前因后果》（四）/载于1922年3月28日《申报》。

91.《俄法外交关系变迁之传闻》（一）/载于1922年4月6日《申报》。

92.《俄法外交关系变迁之传闻》（二）/载于1922年4月17日《申报》。

93.《最近马克跌价之三大原因》/载于1922年4月5日《申报》。

94.《德国强迫公债之难购办法》/载于1922年4月（日期不详）《申报》。

95.《德国对外输出之发展》/载于1922年5月3日《申报》。

96.《德国赔款问题之新解决》/载于1922年5月6日《申报》。

97.《德国报界之厄运》/载于1922年5月12日《申报》。

98.《日诺瓦（热那亚）会议开幕前之所闻》/载于1922年5月20日《申报》。

99.《日诺瓦会议时之意外风波》（一）/载于1922年6月2日《申报》。

100.《日诺瓦会议时之意外风波》（二）/载于1922年6月12日《申报》。

101.《日诺瓦会议之讨论形式及其会外文章》/载于 1922 年 6 月 14 日《申报》。

102.《日诺瓦会议中之俄国问题》（一）/载于 1922 年 6 月 15 日《申报》。

103.《日诺瓦会议中之俄国问题》（二）/载于 1922 年 6 月 16 日《申报》。

104.《日诺瓦会议中之俄国问题》（三）/载于 1922 年 6 月 19 日《申报》。

105.《日诺瓦会议中之俄国问题》（四）/载于 1922 年 6 月 26 日《申报》。

106.《日诺瓦会议中之俄国问题》（五）/载于 1922 年 6 月 27 日《申报》。

107.《日诺瓦会议中之俄国问题》（六）/载于 1922 年 6 月 28 日《申报》。

108.《日诺瓦会议中之海牙会议问题》/载于 1922 年 7 月 1 日《申报》。

109.《日诺瓦会议之回顾》（一）/载于 1922 年 7 月 7 日《申报》。

110.《日诺瓦会议之回顾》（二）/载于 1922 年 7 月 9 日《申报》。

111.《德国之新闻事业》（一）/载于 1922 年 7 月 23 日《申报》。

112.《德国之新闻事业》（二）/载于 1922 年 7 月 24 日《申报》。

113.《德国之新闻事业》（三）/载于 1922 年 7 月 25 日《申报》。

114.《德国之新闻事业》（四）/载于 1922 年 7 月 26 日《申报》。

115.《上西莱亚之实行分割》/载于1922年8月11日《申报》。

116.《德国之恐怖时代》（一）/载于1922年8月12日《申报》。

117.《德国之恐怖时代》（二）/载于1922年8月13日《申报》。

118.《德国之恐怖时代》（三）/载于1922年8月14日《申报》。

119.《德国之恐怖时代》（四）/载于1922年8月18日《申报》。

120.《德意志之中等教育》（一）/载于1922年9月6日《申报》。

121.《德意志之中等教育》（二）/载于1922年9月8日《申报》。

122.《德意志之中等教育》（三）/载于1922年9月9日《申报》。

123.《德意志之中等教育》（四）/载于1922年9月10日《申报》。

124.《德意志之中等教育》（五）/载于1922年9月11日《申报》。

125.《德意志之中等教育》（六）/载于1922年9月12日《申报》。

126.《德意志之中等教育》（七）/载于1922年9月13日《申报》。

127.《德国最近之生活》（一）/载于1922年9月16日《申报》。

128.《德国最近之生活》（二）/载于1922年9月17日《申报》。

129.《德国之离婚问题》/载于1922年9月18日《申报》。

130.《国际青年团》（一）/载于1922年10月1日《申报》。

131.《国际青年团》（二）/载于1922年10月2日《申报》。

132.《国际青年团》（三）/载于1922年10月4日《申报》。

133.《来德留学者注意》/载于1922年10月5日《申报》。

134.《荷廷根大学之特色》/载于1922年10月6日《申报》。

135.《留德学界之组织》/载于1922年10月11日《申报》。

136.《中国美术博览会》/载于1922年10月16日《申报》。

137.《柏林人之道德问题》/载于1922年10月17日《申报》。

138.《柏林房荒问题》/载于1922年10月18日《申报》。

139.《最近柏林市上之恐慌现象》/载于1922年10月19日《申报》。

140.《德国报界前途之危机》/载于1922年10月20日《申报》。

141.《最近德国之粮食恐慌问题》/载于1922年10月30日《申报》。

142.《欧洲各国经济状况》（一）荷兰/载于1922年11月1日《申报》。

143.《欧洲各国经济状况》（二）波兰/载于1922年11月2日《申报》。

144.《欧洲各国经济状况》（三）里特伦/载于1922年11月3日《申报》。

145.《欧洲各国经济状况》（四）爱斯堤兰/载于1922年11

月12日《申报》。

146.《欧洲各国经济状况》（五）捷克斯拉夫/载于1922年11月13日《申报》。

147.《欧洲各国经济状况》（六）希腊/载于1922年11月15日《申报》。

148.《欧洲各国经济状况》（七）丹麦/载于1922年11月17日《申报》。

149.《欧洲各国经济状况》（八）瑞典/载于1922年11月18日《申报》。

150.《欧洲各国经济状况》（十）南斯拉夫/载于1922年11月27日《申报》。

151.《欧洲各国经济状况》（十一）瑞士/载于1922年12月3日《申报》。

152.《欧洲各国经济状况》（十二）西班牙/载于1922年12月7日《申报》。

153.《欧洲各国经济状况》（十四）奥大利/载于1922年12月16日《申报》。

154.《欧洲各国经济状况》（十五）意大利/载于1922年12月19日《申报》。

155.《欧洲各国经济状况》（十六）俄罗斯/载于1922年12月21日、24日、27日、29日《申报》。

156.《欧洲各国经济状况》（十三）罗马尼亚/载于1922年12月21日《申报》。

157.《欧洲各国经济状况》（十七）唐车/载于1923年1月1日《申报》。

158.《欧洲各国经济状况》（十八）比利时/载于1923年1月6日《申报》。

159.《欧洲各国经济状况》（十九）法兰西（甲）/载于

1923年1月12日《申报》。

160.《欧洲各国经济状况》（十九）法兰西（乙）/载于1923年1月14日《申报》。

161.《欧洲各国经济状况》（十九）法兰西（丙）/载于1923年1月16日《申报》。

162.《欧洲各国经济状况》（二十）立陶宛/载于1923年1月19日《申报》。

163.《欧洲各国经济状况》（二十一）芬兰/载于1923年1月23日《申报》。

164.《欧洲各国经济状况》（二十二）土耳其/载于1923年1月27日《申报》。

165.《欧洲各国经济状况》（二十三）挪威/载于1923年1月29日《申报》。

166.《欧洲各国经济状况》（二十四）德意志（甲）商业情况/载于1923年2月1日《申报》。

167.《欧洲各国经济状况》（二十四）德意志（乙）农业情况/载于1923年2月6日《申报》。

168.《欧洲各国经济状况》（二十四）德意志（丙）工业情况/载于1923年2月8日《申报》。

169.《欧洲各国经济状况》（二十四）德意志（丁）财政问题/载于1923年2月10日《申报》。

170.《欧洲各国经济状况》（二十五）英吉利（甲）金融现象/载于1923年2月22日《申报》。

171.《欧洲各国经济状况》（二十五）英吉利（乙）商业情形/载于1923年2月25日《申报》。

172.《欧洲各国经济状况》（二十五）英吉利（丙）工业状况/载于1923年2月26日《申报》。

173.《欧洲各国经济状况》（二十六）勃加利/载于1923年

3月2日《申报》。

174.《欧洲各国经济状况》（二十七）卢森堡/载于1923年3月14日《申报》。

175.《欧洲各国经济状况》（二十八）乌克兰/载于1923年3月28日《申报》。

176.《欧洲各国经济状况》（二十九）葡萄牙/载于1923年3月28日《申报》。

177.《欧洲各国经济状况》（三十）亚尔巴尼亚/载于1923年3月28日《申报》。

178.《欧洲各国经济状况》（三十一）全欧各国财政情况/载于1923年4月3日《申报》。

179.《欧洲各国经济状况》（三十二）全欧债务概观/载于1923年4月9日《申报》。

180.《欧洲各国经济状况》（三十三）全欧金融概观/载于1923年4月14日《申报》。

181.《欧洲各国经济状况》（三十四）全欧商业概观/载于1923年4月25日《申报》。

182.《欧洲各国经济状况》（三十五）全欧农业概观/载于1923年4月30日《申报》。

183.《欧洲各国经济状况》（三十六）全欧工业概观/载于1923年5月12日、13日《申报》。

184.《德意志之青年运动》（一）青年运动之派别/载于1923年5月24日《申报》。

185.《德意志之青年运动》（二）国家主义之青年运动/载于1923年6月2日《申报》。

186.《德意志之青年运动》（三）无产阶级之青年运动（上）/载于1923年6月4日《申报》。

187.《德意志之青年运动》（四）无产阶级之青年运动

（中）/载于1923年6月8日《申报》。

188.《德意志之青年运动》（五）无产阶级之青年运动（下）/载于1923年6月15日《申报》。

189.《德意志之青年运动》（六）民族主义之青年运动/载于1923年6月19日《申报》。

190.《德意志之青年运动》（七）各种宗教之青年运动/载于1923年6月20日《申报》。

191.《德意志之青年运动》（八）自由青年之青年运动（上）/载于1923年6月26日《申报》。

192.《德意志之青年运动》（九）自由青年之青年运动（中）/载于1923年7月3日《申报》。

193.《德意志之青年运动》（十）自由青年之青年运动（下）/载于1923年7月5日、16日《申报》。

194.《柏林—来比锡—德兰斯登—柏林》（一）/载于1923年7月13日、14日《申报》。

195.《柏林—来比锡—德兰斯登—柏林》（二）/载于1923年7月17日《申报》。

196.《柏林—来比锡—德兰斯登—柏林》（三）来比锡赛会之性质及其内容/载于1923年7月22日、23日《申报》。

197.《柏林—来比锡—德兰斯登—柏林》（四）来比锡赛会之外国陈列/载于1923年7月24日《申报》。

198.《柏林—来比锡—德兰斯登—柏林》（五）来比锡赛会之德国陈列/载于1923年7月25日《申报》。

199.《柏林—来比锡—德兰斯登—柏林》（六）德意志工厂股份公司/载于1923年7月16日《申报》。

200.《柏林—来比锡—德兰斯登—柏林》（七）克虏伯场/载于1923年7月27日《申报》。

201.《柏林—来比锡—德兰斯登—柏林》（八）德兰斯登之

工业学校/载于1923年7月28日《申报》。

202.《柏林—来比锡—德兰斯登—柏林》(九)德兰斯登之美术设备/载于1923年7月31日《申报》。

203.《柏林—来比锡—德兰斯登—柏林》(十)自由战争之历史纪念/载于1923年8月14日《申报》。

204.《战后世界商业之趋势》(一)美国/载于1923年8月16日、18日《申报》。

205.《战后世界商业之趋势》(二)英国/载于1923年8月21日《申报》。

206.《战后世界商业之趋势》(三)法国、德国/载于1923年8月24日《申报》。

207.《世界航务之现状》(一)汽车帆船之消长/载于1923年9月9日、10月4日《申报》。

208.《世界农产之近况》(一)各州麦额之增减/载于1923年11月1日《申报》。

209.《世界农产之近况》(二)各国农产之调剂/载于1923年11月4日《申报》。

210.《世界人口问题》(一)战前战后比较/载于1923年11月9日《申报》。

211.《世界人口问题》(二)人口密度与移民趋势/载于1923年11月13日《申报》。

212.《国人能力破产之可惊》/载于1925年5月16日《醒狮》。

213.《国际三大经济新战线》/载于1928年10月(日期不详)《晨报》。

214.《欧洲农业革命潮流》/载于1928年(日期不详)《晨报》。

215.《关于东铁问题之欧洲舆论》/载于1929年12月26日

《晨报》。

216.《伦敦海军会议之成绩》/载于1930年1月（日期不详）《晨报》。

217.《德国金融事业之今昔观》/载于1930年6月26日《晨报》。

218.《爱尔池摆改被刺后左派之反动》/载于《申报》，刊载日期不详。

219.《德国右派之虚无党手段》/载于《申报》，刊载日期不详。

220.《德国工人思想之变迁》/载于《时事新报》，刊载日期不详。

221.《德国劳工各种保险组织》/载于《时事新报》，刊载日期不详。

222.《德国银行业集中运动》/载于《晨报》，刊载日期不详。

223.《德人对各国侨民的情感》/载于《时事新报》，刊载日期不详。

224.《德意志的工人大学》/载于《时事新报》，刊载日期不详。

225.《德意志教育之近况》/载于《时事新报》，刊载日期不详。

226.《德意志全国皆工的新教育制度》/载于《时事新报》，刊载日期不详。

227.《发明相对论的安斯坦将游中美两国》/载于《时事新报》，刊载日期不详。

228.《十年来目击之德政潮》/载于《晨报》，刊载日期不详。

229.《世界二次大战之预测》/载于《时事新报》，刊载日

期不详。

（五）其他类型出版物载中文文章

1.《“少年中国学会”会员终身志业调查表》/载于《五四时期的社团》（一），刊载日期不详。

2.《“少年中国学会”改组委员会调查表》/载于《五四时期的社团》（一），刊载日期不详。

3.《本会发起之旨趣及其经过情形》/载于《少年中国学会会务报告》，刊载日期不详。

（六）外文文献

1. *Deutsche Kulturpolitik in china*, In Frankfurter Zeitung. 1921, 7, 14.【中文译名：《德国对华文化政策》/载于德文版《法兰克福日报》1921年7月14日】

2. *Uber den Einfluss im Auslande vorgebildeten chinesen auf die politische Entwicklung china.* In kultur. 1922, 4.【中文译名：《论中国海外留学生对中国政局发展的影响》/王光祈自注此文发表于1921年。据王勇赴德查考，此文载于德国德文版《文化》1922年第4期，1921年应为王光祈撰写该文的时间。】

3. *Die Statistik des chinesischen Ackerlandes im Laufe der Jahrtausende.* In Sinica, 1928.【中文译名：《千年间中国耕地的统计》/载于法兰克福德文版《汉学》1928年第1期。此系王光祈据1927年12月15日《经济半月刊》刊载中文文章《历代田亩统计》翻译的德文文章。】

（七）书　信

1.《致云生》/1919年3月载于《少年中国学会会务报告》，1919年第1期。

2.《复赵世炯（子章）》/1919年3月载于《少年中国学会会务报告》，1919年第1期。

3.《讨论小组织问题——致左舜生》/1919年7月5日载于《时事新报》。

4.《讨论小组织问题——致左舜生》/1919年8月载于《少年中国》，1919年总第1卷第2期。

5.《致黄蔼女士书》/1919年8月载于《少年中国》，1919年总第1卷第2期。

6.《致泗英兄》/1919年8月载于《少年中国》，1919年总第1卷第2期。

7.《致冰先生书》/1919年8月载于《少年中国》，1919年总第1卷第2期。

8.《致裴山先生》/1919年8月载于《少年中国》，1919年总第1卷第2期。

9.《致夏汝诚先生书》/1919年8月载于《少年中国》，1919年总第1卷第2期。

10.《致李贵诚先生书》/1919年8月载于《少年中国》，1919年总第1卷第2期。

11.《致黄仲苏先生书》/1919年8月载于《少年中国》，1919年总第1卷第2期。

12.《致时珍、白华书》/1919年9月载于《少年中国》，1919年总第1卷第3期。

13.《复M. R先生信》/1919年10月载于《少年中国》，1919年总第1卷第4期。

14.《致君左》/1919年12月载于《少年中国学会会务报告》，1919年第4期。

15.《致幼椿、太玄》/1919年12月载于《少年中国学会会务报告》，1919年第4期。

16.《致慕韩信》/1919 年 12 月载于《少年中国学会会务报告》，1919 年第 4 期。

17.《复 A. Y. G 女士信》/1919 年 12 月载于《少年中国》，1919 年总第 1 卷第 6 期。

18.《致太玄、幼椿、慕韩、调元诸兄》/1919 年 12 月载于《少年中国》，1919 年总第 1 卷第 6 期。

19.《留别少年中国学会同人》/1920 年 2 月载于《少年中国》，1920 年总第 1 卷第 8 期。

20.《致“少年中国学会”诸兄》/1920 年 7 月载于《少年中国》，1920 年总第 2 卷第 1 期。

21.《致幼椿、太玄、劼人、鲁之诸兄》/1920 年 8 月载于《少年中国》，1920 年总第 2 卷第 2 期。

22.《致慕韩、少襄、哲生诸兄》/1920 年 8 月载于《少年中国》，1920 年总第 2 卷第 2 期。

23.《致少年中国学会诸兄》/1920 年 10 月载于《少年中国》，1920 年总第 2 卷第 4 期。

24.《致代英兄》/1921 年 5 月载于《少年中国》，1921 年总第 2 卷第 11 期。

25.《致代英兄》/1921 年 6 月载于《少年中国》，1921 年总第 2 卷第 12 期。

26.《致舜生兄》/1923 年 4 月载于《少年中国》，1923 年总第 4 卷第 2 期。

27.《致少年中国学会诸兄同志书》/1923 年 4 月载于《少年中国》，1923 年总第 4 卷第 2 期。

28.《致少年中国学会苏州会议诸同志书》/1924 年 5 月载于《少年中国》，1924 年总第 4 卷第 12 期。

29.《致邵循正先生书》/载于《大公报》1932 年（写于 1932 年 8 月 31 日）。

30.《关于中国音乐的一封信——致江西省推行音乐教育委员会》/1934 年 8 月载于《音乐教育》，1934 年总第 2 卷第 8 期。

31.《致柏林中国留德学会书》/载于《王光祈旅德存稿》(下册)，上海：中华书局，1936 年 5 月版。

32.《复博罗律师函》/载于《王光祈旅德存稿》（下册），上海：中华书局，1936 年 5 月版。

33.《致少年中国学会同志书（对于会事进行的意见书)》/载于《王光祈旅德存稿》下册，上海：中华书局，1936 年 5 月版。

34.《致魏时珍书》/载于《王光祈纪念册》，台北：文海出版社，1936 年 12 月（写于 1934 年 2 月 19 日)。

35.《致魏时珍》/载于《王光祈纪念册》，台北：文海出版社，1936 年 12 月（写于 1935 年 7 月 29 日)。

36.《致沈怡》/载于《王光祈纪念册》，台北：文海出版社，1936 年 12 月（写于 1936 年 2 月 12 日)。

（八）诗　词

王光祈诗词共计 28 首，以“旧体诗、“新诗”、“歌词”为序予以进一步分类，各类均以写作完稿的时间为序加以排列。

1. 旧体诗（19 首）

(1)《寄内》（一首）/作于 1914 年，首载于《少年中国》1921 年总第 2 卷第 11 期；1992 年载于朱舟编《王光祈诗词辑览》。

(2)《乙卯秋节余二十三初度与黄廷锐登陶然亭感而赋此》(二首）/作于 1915 年，1987 年首载于韩立文、毕兴编著《王光祈年谱》，北京：人民音乐出版社；1992 年载于朱舟编《王光祈诗词辑览》。

(3)《暮春送赵三之江南》（二首）/作于1915年，1987年首载于《王光祈年谱》，北京：人民音乐出版社；1992年载于朱舟编《王光祈诗词辑览》。

(4)《丁巳七夕同彭云生周太玄在陶然亭寓所感赋》（一首）/作于1917年，首载于1936年4月（成都）《追悼王光祈先生专刊》；1992年载于朱舟编《王光祈诗词辑览》。

(5)《七月七日陶然亭晚眺》（一首）/作于1917年，首载于1936年4月（成都）《追悼王光祈先生专刊》；1992年载于朱舟编《王光祈诗词辑览》。

(6)《忏悔》（四首）/作于1920年，首载于《少年中国》1920年总第2卷第5期；1992年载于朱舟编《王光祈诗词辑览》。

(7)《无题》（一首）/作于1920年，首载于1992年朱舟编《王光祈诗词辑览》。

(8)《无题》（一首）/作于1924年，首载于《醒狮》1924年11月1日第4号；1992年载于朱舟编《王光祈诗词辑览》。

(9)《夔州杂志》（六首）/作于1924年，首载于1936年4月（成都）《追悼王光祈先生专刊》；1992年载于朱舟编《王光祈诗词辑览》。

2. 新诗（2首）

(1)《哭眉生》（一首，有序）/作于1919年，首载于《少年中国》1921年总第2卷第2期；1992年载于朱舟编《王光祈诗词辑览》。

(2)《去国辞》（一首）/作于1920年，首载于《少年中国》1920年总第1卷第11期；1992年载于朱舟编《王光祈诗词辑览》。

3. 歌词（7首）

(1)《少年中国》/作于1920年，1992年首载于朱舟编《王

光祈诗词辑览》。

（2）《少年中国》/作于 1925 年，1927 年载于《中华教育界》1927 年总第 16 卷第 12 期，首载于王光祈《各国国歌评述》，中华书局 1926 年版。该词由王光祈亲自谱曲，并存有曲谱（见《各国国歌评述》）。1992 年载于朱舟编《王光祈诗词辑览》。

（3）《黄河》/作于 1926 年，首载于《中华教育界》1927 年总第 16 卷第 8 期。该词由王光祈编曲（见王光祈《音乐在教育之上价值》一文）。1992 年载于朱舟编《王光祈诗词辑览》。

（4）《平沙落雁》/作于 1926 年，首载于《中华教育界》1927 年总第 16 卷第 8 期。该词由王光祈编曲（见王光祈《音乐在教育之上价值》一文）。1992 年载于朱舟编《王光祈诗词辑览》。

（5）《种豆》/1992 年载于朱舟编《王光祈诗词辑览》。此首歌词据推测于 1925 年至 1926 年间（具体时间不详）所作，且为王光祈亲自谱曲（见 1928 年 3 月《中华教育界》第 17 卷第 3 期）。

（6）《家书》/1992 年载于朱舟编《王光祈诗词辑览》。此首歌词据推测于 1925 年至 1926 年间（具体时间不详）所作，且为王光祈亲自谱曲，现存有曲谱（见 1928 年 3 月《中华教育界》第 17 卷第 3 期）。

（7）《田家四季歌》/1992 年载于朱舟编《王光祈诗词辑览》。此首歌词据推测于 1925 年至 1926 年间（具体时间不详）所作，且为王光祈亲自谱曲，现存有曲谱（见 1928 年 3 月《中华教育界》第 17 卷第 3 期）。

三、有待进一步考证的文献

以下所列为仅有一定历史记载但始终未能定论或被确认的王光祈文献。其中，有些文献仅有模糊的时间线索，但无明确的文献出处，查无实据；有些虽注有写作、刊载时间或文献出处，但却因语焉不详、疑点重重而查无实证；有些经查考后与存目所记载的文献信息有一定的出入。基于此，本目录恪守学术研究应有的严谨态度，特设置“有待进一步考证的文献”这样一个大类，旨在强调“王光祈文献的整理和研究工作远远没有结束”，一些长期被误传、遗漏或未知的王光祈文献尚有待我们去深入挖掘和考证。

1.《小学唱歌》/本目录“音乐类文献”之“期刊载中文文章”中已收录有王光祈发表于《中华教育界》1928 年总第 17 卷第 3 期的《小学唱歌新教材》一文。据王勇新进查考，此文系《中华教育界》推介王光祈所编《小学唱歌》教材的短文，并未肯定是王光祈所作。同时认为王光祈当另有一部独立存在的《小学教材》有待查访（见王勇《一位新文化斗士走上音乐学之路的“足迹”考析——王光祈留德生涯及西文著述研究》）。此推测是否属实，有待进一步考证。

2.《中国乐器常识》/据中华书局有关出版物和《肖友梅文集》有关文献记载，该书系中华书局（上海）拟于 1936 年出版印刷的王光祈专著。据王勇新近查考，此书尚无实证，疑有误（见王勇《一位新文化斗士走上音乐学之路的“足迹”考析——王光祈留德生涯及西文著述研究》）。此书是否存在，有待进一步考证。

3.《西洋歌剧指南》/据中华书局有关出版物记载，该书系中华书局（上海）拟于 1936 年出版印刷的王光祈专著。迄今为

止，尚无人对其进行查考，编者亦无从查实，后有无出版不详。此书是否存在，有待进一步考证。

4.《王光祈音乐论文集》（第一集）/据中华书局有关出版物记载，该书系中华书局（上海）拟于1936年出版印刷的王光祈音乐论文集。迄今为止，尚无人对其进行查考，编者亦无从查实，后有无出版不详。此书是否存在，有待进一步考证。

5. *Chinese Music.* In Encyclopedia Britanmca. 1929. /【中文译名：《中国音乐》/载于英文版《大英百科全书》，1929年版。鉴于此文注有明确的文献出处和刊载日期，故已作为存目将其列入本目录“音乐文献类”之“外文文献”中。据王勇新近查考，此文尚无佐证，疑有误（见王勇《一位新文化斗士走上音乐学之路的“足迹”考析——王光祈留德生涯及西文著述研究》）。此书是否存在，有待进一步考证。】

6. *Das Chinesische Tonsystem.* 1925. 【中文译名：《论中国的音律体系》，1925年。此文在“音乐类文献”的“外文文献”所列中虽注有刊载时间，但无文献出处。此文是否刊用，有待进一步考证。】

7. *Die Overture der Oper Armide' von Lully.* 1928. 【中文译名：《吕利歌剧〈阿尔美德〉序曲的分析研究》/据王光祈自注，此为柏林大学音乐史学院研究报告书，1928年，仅存目。据王勇新近赴德考证，此系王光祈在柏林大学音乐史学院就读时的学期论文，未刊载（见王勇《一位新文化斗士走上音乐学之路的“足迹”考析——王光祈留德生涯及西文著述研究》）。此文是否刊用，有待进一步考证。】

8. *A. F. J Thibauts Ueber Reinbeit der Tonkunst und ihre Bedeutung in der musikalischen Renails - sance - Bewegung des* 19. Jshrhunderts. 1928. 【中文译名：《论蒂博兹〈声音艺术的纯洁性〉一书及其对十九世纪音乐复兴运动的意义》/据王光祈自

注，此为柏林大学音乐史学院研究报告书，1928 年，仅存目。据王勇新近赴德考证，此系王光祈在柏林大学音乐史学院就读时的学期论文，未刊载（见王勇《一位新文化斗士走上音乐学之路的“足迹”考析——王光祈留德生涯及西文著述研究》）。此文是否刊用，有待进一步考证。】

9. *Die deutschen Musiktraktate des Martin Agricola*. 1929. 【中文译名：《马丁·阿格里柯拉关于德国音乐评论的研究》/据王光祈自注，此为柏林大学音乐史学院研究报告书，1929 年，仅存目。据王勇新近赴德考证，此系王光祈在柏林大学音乐史学院就读时的学期论文，未刊载（见王勇《一位新文化斗士走上音乐学之路的“足迹”考析——王光祈留德生涯及西文著述研究》）。此文是否刊用，有待进一步考证。】

10. *J. B. Cartier*：*L' Art du violon*. 1929. 【中文译名：《评 J. B 卡蒂埃的〈小提琴艺术〉一书》/据王光祈自注，此为柏林大学音乐史学院研究报告书，1929 年，仅存目。据王勇新近赴德考证，此系王光祈在柏林大学音乐史学院就读时的学期论文，未刊载（见王勇《一位新文化斗士走上音乐学之路的“足迹”考析——王光祈留德生涯及西文著述研究》）。此文是否刊用，有待进一步考证。】

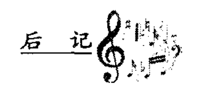
11. *Die deutsche Oper* (*Vormozartsche Zeit*) *von Ludwig Schiedermair*. 1930. 【中文译名：《评路德维希·席德迈尔的〈德国歌剧〉（前莫扎特时代）》/据王光祈自注，此为柏林大学音乐史学院研究报告书，1930 年，仅存目。据王勇新近赴德考证，此系王光祈在柏林大学音乐史学院就读时的学期论文，未刊载（见王勇《一位新文化斗士走上音乐学之路的“足迹”考析——王光祈留德生涯及西文著述研究》）。此文是否刊用，有待进一步考证。】

后 记

当笔者就读于四川音乐学院时，被院内王光祈先生的纪念碑亭所吸引，并开始逐渐地深入了解先生的一切。随着了解的加深，更被他那富有传奇色彩的经历所吸引，为他寻找救国强国之路的激情所感染，为他学术上的丰硕成果和远见卓识所折服。于是，笔者千方百计收集关于先生的著作，研究先生的音乐思想。在研究的基础上，笔者写成《新文化运动时期“音乐闯将”王光祈国乐思想对川剧的影响》和《孔子的“礼乐观”对王光祈国乐思想的影响》两文。

2009 年 10 月，笔者与胥必海、孙晓丽两位作者一起应邀参加“王光祈国际学术讨论会”。在会上，笔者不仅分享了国内外音乐学家、社会学家等学者对先生研究的最新成果，还获得了四川音乐学院和温江区人民政府收集、整理并已出版的《王光祈文集》一书。

得到此书，笔者如获至宝，回家后日日捧读，几近废寝忘食。书中乐律部分虽非笔者以前涉猎内容，但笔者不顾艰涩难懂，仍勤奋研读，终至完全理解。通过研读，使笔者更深刻地理解先生怀揣梦想、远离祖国的拳拳爱国之心；理解先生夜以继日、奋笔直书所完成的著述中渗透的心血；理解先生在音乐研究之路上踽踽而行的勇气；看到先生对祖国音乐事业和中华民族伟大复兴事业所寄予的殷切期望和满怀信心。掩卷遐思，对先生的



学术成就感慨万分，对先生本人更无限崇敬与怀念，同时更注意到先生思想在近百年的中国音乐学领域中的渗透和影响。

同为四川籍的胥必海、孙晓丽两位老师先后认真拜读了《王光祈文集》一书，也是感同身受。于是，我们三人遂决定共同将先生思想给予西南地区民族音乐的影响梳理出来，串缀成文，以期为现代民族音乐学的发展找到规律和捷径，并希望通过自己的微薄之力使更多的人知晓和了解先生及其著作。

由于先生思想庞杂丰富，加之西南民族众多，音乐文化极为丰富多样，要将其一一梳理，并找出他们之间的内在联系却是一项极其不易的工作。在研究过程中，我们三人曾数次深入西南各民族地区收集、了解当今的音乐现状，也曾在省内各大图书馆如饥似渴、废寝忘食地查阅相关资料。几易其稿，终于完成了本著。

在此，要特别感谢赵季平、冯光钰、吴赣伯三位先生、挚友、老师，是他们的多次无私指导、帮助，才使本著的研究和撰写工作得以顺利完成；也要感谢我们的朋友、家人和领导给予的无私关怀、帮助。

由于笔者水平有限，书中错误在所难免，敬请读者指正。

谭　勇

2010 年 9 月